

SANDRO JUAREZ TEIXEIRA

O IMAGINÁRIO NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

CURITIBA
2000

EE-582



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

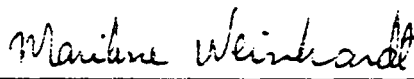
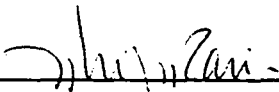

PARECER

Defesa de dissertação do Mestrando SANDRO JUAREZ TEIXEIRA, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.


Os abaixo assinados Marilene Weinhardt, José Miguel Rasia e Benito Martinez Rodriguez argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O imaginário na obra de João Gilberto Noll”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marilene Weinhardt		A
José Miguel Rasia		A
Benito Martinez Rodriguez		A

Curitiba, 04 de agosto de 2000.


Prof. Remy Gregolin
Coordenadora

Aos meus pais

*Que jamais deixaram de me incentivar e, infinitamente
generosos, foram os responsáveis pela minha formação
pessoal e intelectual.*

Agradecimentos

Agradeço ao CNPq, órgão financiador, sem o apoio do qual este trabalho ficaria inviabilizado.

Agradeço a todos os professores e ao corpo de funcionários do Mestrado em Literatura Brasileira - UFPR.

Meu agradecimento especial à minha orientadora, que carinhosamente me passou alguns dos seus conhecimentos, fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço a meus pais que, com toda a paciência, souberam me apoiar nos momentos difíceis.

Meu agradecimento todo especial a Marlei Regina Vieira, amiga que soube me compreender e me apoiar nos momentos que mais precisei. Sem o seu carinho e a sua força, certamente este trabalho teria sido mais difícil.

"Dar irreabilidade à imagem ligada a uma forte realidade coloca-nos no alento da poesia."

(Gaston Bachelard - A Poética do Espaço)

Resumo

O presente trabalho faz a análise da obra de João Gilberto Noll com o intuito de apontar a presença e a importância do imaginário nas narrativas do escritor gaúcho. Para tanto, optou-se pela teoria de dois pensadores que se dedicaram ao estudo do imaginário: Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Com as propostas teóricas dos dois estudiosos foi possível apontar a presença do imaginário na ficção de Noll como um dos elementos determinantes da estrutura narrativa. Na ficção de Noll a noção de tempo e espaço, por exemplo, recebe um novo significado quando considerada sob a perspectiva do imaginário. Desta mesma forma, também outros elementos, como o olhar e a memória, são considerados sob a perspectiva do imaginário. Além disso, foi possível, baseando-se nas propostas teóricas de Gilbert Durand, destacar a presença de algumas imagens fundamentais que marcam a obra de Noll e apontar nestas imagens o conteúdo antropológico que revelam. A leitura, baseada nas propostas teóricas de Durand e Bachelard, acabou revelando dois direcionamentos distintos na obra de Noll. O primeiro direcionamento se destaca por investir nas imagens, o que acaba valorizando e enriquecendo a linguagem dos romances como um todo. Neste primeiro direcionamento se inserem dois romances: *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*. Já a segunda direção da ficção de Noll se destaca justamente por investir sobre uma linguagem rarefeita e precária. *Bandoleiros*, *Rastros do Verão*, *O Quietos Animal da Esquina* e *Hotel Atlântico* são os romances que se destacam no segundo direcionamento da obra de Noll. Partindo destas observações destacou-se nesta dissertação, portanto, o papel do imaginário e suas influências na obra ficcional de João Gilberto Noll.

Abstract

Brazilian writer João Gilberto Noll is focused on this work with the purpose of pointing out the imaginary's presence in his narrative. In order to analyze his work, it was opted for two scholars' theories that were dedicated to the imaginary study. Through Gaston Bachelard and Gilbert Durand's approaches, it was possible to point out the imaginary's presence in the Noll's fiction as one of the determinant's elements in his narrative's structure. The conception of time and space in Noll's fiction, for instance, receive another meaning when they are focused on the imaginary approach. As well as the point of view and the memory when they are considered in the same theory. Furthermore, based on Gilbert Durand's approach was possible to show some main images which characterize Noll's writing and the anthropological content which are revealed in these images. The reading, based on the imaginary style the written work of these two thinkers, points out two distinct trends in Noll's writing. The first one focus on images which worth and enrich the the fiction's language as a whole. *A Fúria do Corpo* and *A Céu Aberto* are examples of his first trend. The second trend characterizes by investing about a rarefied and precarious language: *Bandoleiros*, *Rastros do Verão*, *O Quietos Animal da Esquina* and *Hotel Atlântico* are examples of his second trend. Following these observations can be noticed the imaginary's role and its influence in the João Gilberto Noll's writing.

Sumário

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO.....	01
1. A PRESENÇA DO IMAGINÁRIO.....	09
O peso do imaginário na obra de Noll.....	09
O percurso do imaginário (aspectos históricos).....	13
A - Da desvalorização do imaginário ao pensamento sem imagem.....	13
B - O processo de resistência do imaginário.....	21
2. DESVENDANDO O IMAGINÁRIO: DE FREUD A BACHELARD.....	28
Hermenêuticas redutoras.....	28
Hermenêuticas instauradoras.....	38
3. ESPAÇO, TEMPO E MEMÓRIA EM JOÃO GILBERTO NOLL	
(O MILAGRE DO MOVIMENTO).....	45
4. O TRAJETO ANTROPOLÓGICO.....	71
5. OS CONTEÚDOS ANTROPOLÓGICOS DAS IMAGENS	
NA FICÇÃO DE NOLL	82
CONCLUSÃO.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	122

INTRODUÇÃO

A literatura deste século sempre manteve uma relação muito intensa com o cinema. Não são poucos os críticos a apontarem a incorporação de técnicas, temas e procedimentos desenvolvidos ou aprimorados pelo cinema nas obras de escritores das mais variadas tendências.

A obra de João Gilberto Noll parece estar inserida neste contexto, pois boa parte dos críticos não hesita em apontar a influência do cinema em seus romances. Maria Isabel Edom Pires, por exemplo, ao analisar a obra *Bandoleiros*, se refere a uma estrutura cinematográfica exposta no romance de Noll: " Deitando por terra uma cronologia mínima, o autor já no primeiro capítulo embaralha as cartas propositadamente. A sequência será (des)encontrada nos capítulos seguintes - desdobramentos não acabados desse roteiro inicial, escrito em estado de embriaguez. Cabe ao leitor organizá-lo."¹ Usando termos como sequência e roteiro e aplicando estes termos à narrativa a autora deixa clara a intenção de apontar influências do cinema na literatura de Noll.

O texto de Isabel Pires tenta esclarecer a trama dividindo o romance em planos, e ao final do quarto plano a autora reforça a idéia principal de seu texto: a influência do cinema e a importância desta influência na narrativa de Noll:

Além da busca de um sentido para a existência, o roteiro apresentado desvela também a incorporação de outras formas de expressão, que a literatura de João Gilberto Noll não despreza. Música, pintura, literatura e, especialmente, o cinema(de 1ª ou 5ª categoria) farão

¹ PIRES, Maria Isabel Edom. Roteiro de um narrador embriagado. In: _____. Literatura Brasileira Contemporânea. Boletim da Universidade de Brasília. ago.1997 p. 1

parte deste relato. A influência dos mass media não se dá apenas através das referências explícitas, que aqui recortamos, mas também pela técnica de simultaneidade, própria da linguagem cinematográfica, que justapõe cenas de agora e de outros tempos.²

Outro texto que ressalta a relação de João Gilberto Noll com o cinema é o escrito por Beatriz Resende, intitulado *O Súbito Desaparecimento da Cidade na ficção dos anos 90*. É importante observar que o texto de Beatriz Resende não se detém na análise exclusiva da obra de Noll, mas mesmo assim a aproximação da obra do escritor gaúcho com o cinema é lembrada. A autora, para chegar à constatação de que a literatura brasileira dos anos 90 abandona as referências precisas na representação das cidades, destaca três filmes que estariam ligados à três épocas que escolheram modos diferentes de representação das cidades: *Metrópolis*, *Blade Runner* e *Crash*. Deste último filme Beatriz Resende aproxima a obra de Noll:

O mais radical no filme é o que mais nos faz pensar, persegue-nos fora do cinema e nos deixa na difícil e pós-moderna situação de irreconstruível convívio com a dúvida: a total ausência de valores morais e, mais ainda, a ausência completa de qualquer traço de sentimento humanista nesta coreografia do choque. Não há defesa, não há justificativas, não há apologia e não há esperança. É aí que se ergue um abismo imenso entre *Crash* e a crítica à cidade mundializada de *Blade Runner*.

Em muito *Crash* se aproxima do último livro de João Gilberto Noll, *A Céu Aberto*.³

Dentre as muitas diferenças entre o texto de Isabel Edom Pires e o de Beatriz Resende há duas que valem destacar: percebe-se que a primeira evidencia

² Idem p.3

³ RESENDE, Beatriz. Seminário Internacional 'Città reali e città immaginarie del continente americano'. Roma, mar. 1997. p. 6

elementos do cinema influenciando estrutura e linguagem na obra de Noll e, além disso, o livro em que a crítica vê bem definidas estas influências é *Bandoleiros*. Já no texto de Beatriz Resende observa-se o destaque não tanto à estrutura cinematográfica e à sua influência sobre o texto de Noll, mas sim à semelhança de ambientação - "a grande cidade contemporânea, que não aparece no filme, deixa nele porém, todas as suas marcas(...)" - de personagens obcecados por sexo e, finalmente, da ausência de qualquer traço humanista. O romance destacado pelo texto não é mais *Bandoleiros* e sim *A Céu Aberto*. Estas diferenciações são importantes, pois na maior parte dos textos críticos sobre a obra de Noll que procuram estabelecer relações com o cinema no que diz respeito à sua influência na estrutura e na linguagem das narrativas do escritor gaúcho, os romances mais citados são geralmente três: *Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*.

Um texto bastante importante para a consolidação da idéia do diálogo existente entre a obra de Noll e as modernas técnicas de produção e reprodução de imagens - entre elas o cinema - é "Ficção 80: dobradiças e vitrines", de Flora Sussekind. O texto, publicado inicialmente na *Revista do Brasil*, em 1986, e depois compilado em *Papéis Colados*, assim como os outros dois textos críticos citados anteriormente, não analisa exclusivamente a obra de Noll, mas aponta em direções que serão largamente aproveitadas pela crítica posterior. Flora observa as mudanças ocorridas na literatura dos anos 80 quando comparada à literatura brasileira dos anos 70. A objetividade e a tentativa de um "retrato coeso" das questões nacionais, marcas da literatura dos anos 70, segundo a autora acabam sendo substituídas por uma literatura mais preocupada em apontar justamente as dificuldades em assumir o ideário da geração anterior:

Se o gênero policial e os épicos de Jorge Amado e João Ubaldo funcionam como soluções de continuidade, em diferença, para o ideal de objetividade e para a construção de uma imagem literária heróica e sem fraturas de Brasil, característicos da prosa de 70, não é difícil perceber, nesses anos 80, que há certas discontinuidades, certas armadilhas para esse mesmo ideário.⁴

A literatura dos anos 70, com uma forte tendência a um contorno épico e, portanto, que se quer representação de uma voz geral e objetiva, acaba sepultando a possibilidade de uma abordagem mais individual. É a literatura dos anos 80 que vai investir num caráter subjetivo, escolhendo a figura do narrador para viabilizar este caminho. As discontinuidades a que Flora se refere serão expostas e discutidas justamente através da fragmentação de narradores e personagens.

O alvo mais evidente ? A figura mesma do narrador, a subjetividade, postos em questão seja, como em *Stella Manhattan* e *O Nome do Bispo*, numa ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade.⁵

As narrativas de Noll não estariam inseridas no tipo narrativo-ensaístico, proposto por Flora Sussekind, mas apresentariam as "quase imagens de vídeo",

⁴ SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In:____. **Papéis Colados**. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 1993. p. 240.

⁵ Idem.p.240

"fragmentárias" e "velozes", fazendo parte daquelas narrativas que assimilaram a "linguagem do espetáculo". Mais adiante no texto a própria autora especifica melhor o que seria esta "linguagem do espetáculo":

Ora trechos de filmes, outdoors, notícias de jornal, ora o rádio, a TV, a publicidade, figuras da mídia que se cruzam com os personagens anônimos de uma ficção que, como os textos de Valêncio Xavier e Sebastião Nunes, se transforma numa metamídia, registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira nas duas últimas décadas; ou que, como em João Gilberto Noll, tensiona ao máximo as possibilidades de aproveitamento ficcional desta mesma vitrine.⁶

Percebe-se que inserido na linguagem do espetáculo está o cinema, e mais uma vez um texto aponta a assimilação da linguagem do cinema na obra de Noll.

Em geral, a crítica, privilegiando aspectos ligados ao cinema e aos *mass media* como influências na obra de Noll, tem usado tais observações para desdobramentos de outros temas, tais como: o olhar e a memória. Olhar e memória são então, a partir destes textos, tratados, na obra de Noll, como frutos da influência direta de técnicas cinematográficas e os modernos meios de comunicação.

Vale lembrar que pelo menos entre os textos que serão utilizados nesta dissertação há um que se preocupa em não tornar a ligação cinema-literatura tão direta, tenta matizar as influências e assimilações do cinema pela literatura. O texto é *Imagens da Memória - Entre o Legível e o Visível*, de César Guimarães. O livro, tese de doutorado, tenta justamente definir a imagem no cinema e a imagem na literatura e suas relações ao longo deste século. Um dos capítulos de *Imagens da*

⁶ Idem p. 240

Memória se ocupa da análise desta relação na obra de João Gilberto Noll. Ainda que o livro não faça um estudo exclusivo da obra de Noll, pode-se considerá-lo um dos melhores trabalhos quando trata de questões como o olhar, a imagem e a memória e suas relações com as técnicas cinematográficas na obra do escritor gaúcho.

Contudo, o livro de César Guimarães, assim como os outros textos citados até aqui, seguem basicamente o mesmo caminho, ainda que a pretensão e a qualidade dos trabalhos divirja: estabelecer a relação entre cinema e literatura e a partir daí tratar de temas específicos das narrativas de Noll como o olhar do narrador, a memória e a imagem.

Usando esta abordagem criou-se possibilidades de leitura bastante interessantes e pode-se constatar isto em textos como os de Flora Sussekind ou de César Guimarães. Contudo, após a leitura destes textos sempre fica uma pergunta: há possibilidade de adotar esta mesma abordagem na leitura de romances como *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*?

Pensando em responder a tal pergunta é que surgiu o tema principal desta dissertação. Pois, apesar das excelentes leituras surgidas da aproximação cinema-literatura observa-se que na discussão de elementos importantes na narrativa de Noll - memória, olhar e imagem - deve-se levar também em consideração algo bem mais natural que as imagens produzidas pelo cinema, assimiladas pelo seu modo de narrar: a presença do imaginário. Nos textos citados, todos preferem a análise via cinema, e não por acaso as obras mais citadas de Noll são *Rastros do Verão*, *Hotel Atlântico*, *Bandoleiros* e alguns contos de *O Cego* e *a Dançarina*, obras estas mais de acordo com uma estética passível de aproximação com o cinema. Mas, mesmo nestas obras pode-se perceber a fundamental presença do imaginário

sendo determinante no que diz respeito à seleção das imagens constituintes das narrativas, à percepção de mundo e à memória.

Portanto, este trabalho, desde já, prontifica-se a uma tentativa de, em um primeiro momento, estabelecer uma leitura que prove a existência e a importância do imaginário na obra de Noll. Para isso escolheu-se como aparato teórico as obras de Gaston Bachelard que, como se sabe, além de filósofo da ciência dedicou boa parte de seu pensamento ao estudo do imaginário. Além da teoria de Bachelard, outro nome importante neste momento da dissertação é o de Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, antropólogo, igualmente dedicado ao estudo do imaginário e autor do importante livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

Como tarefa inicial, portanto, tem-se a necessidade de esclarecer o aspecto histórico que envolve o imaginário no Ocidente, mostrando que a literatura de Noll se liga a uma tradição muito voltada para a exploração do alógico - marca característica do imaginário - opondo-se, muitas vezes, à tendência geral da sociedade em legitimar somente os poderes da lógica da ciência e da razão.

Além disso, em um segundo momento e apoiando-se principalmente em Durand, pretende-se também evidenciar o funcionamento do imaginário e apontar nas obras de Noll a presença deste funcionamento operando em elementos como tempo, espaço, memória, olhar. Por fim, depois de explicitado o funcionamento do imaginário operando na ficção de Noll, se efetivará a análise de algumas imagens presentes nos romances do escritor gaúcho. A análise se mostra importante, pois, como se verá, ela serve para estabelecer algumas diferenciações entre os romances de Noll, apresentando *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* como livros que possuem um direcionamento que não coincide com os demais romances do autor.

Portanto, Bachelard e Durand são os teóricos que embasam este trabalho, contudo a presença de outros pensadores se fez necessária ao longo do texto. Carl Gustav Jung, por exemplo, é um nome importante na dissertação, uma vez que também se preocupou com questões presentes na argumentação a ser apresentada, como as imagens e a estrutura simbólica que rege o imaginário, além de ter sido um nome importante também para a teorização de Bachelard e Durand.

1. A Presença do Imaginário

O peso do imaginário na obra de Noll

Literatura que incomoda. Certamente esta pode ser uma das marcas da obra de João Gilberto Noll, pois são muitos os aspectos que causam sensação de incômodo e provocação. O leitor menos avisado que procura horas de repouso diante de um livro sentir-se-á pouco à vontade se se propuser a ler qualquer uma das obras de Noll com a única intenção de passar horas agradáveis.

A própria crítica reconhece esta condição na ficção de Noll. Por ocasião do lançamento das obras completas de Noll, Miguel Sanches Neto, entendendo que a proposta de uma edição de obras completas seja a de dar ao leitor a possibilidade de uma leitura continuada de toda a obra do escritor, sem muitas interrupções, aponta a dificuldade de levar adiante este tipo de leitura em se tratando das narrativas do escritor gaúcho: "Se nos relatos curtos o leitor podia resistir à pressão de seu estilo, voltando logo em seguida para a realidade, neste volume não há como fugir do sufocamento provocado por uma atmosfera rarefeita"⁷. Mais adiante Miguel Sanches Neto reforça a sensação de sufocamento sugerida pela obra de Noll: "Noll é um autor que deve ser consumido em doses homeopáticas, porque o mergulho em seu mundo fechado exige o constante retorno à superfície para que sejam recuperadas as reservas de oxigênio"⁸.

⁷ NETO, Miguel Sanches. Velhice e Apocalipse. *Gazeta do Povo*. Caderno G. 25/01/98

⁸ Idem p. 01

A ficção de Noll, portanto, para parte dos leitores, parece estar dentro daquela definição dada por Calvino ao observar duas forças antagônicas que, para ele, marcam a história da literatura:

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.⁹

Calvino não esconde sua escolha ou vocação, como romancista, pela leveza. É em defesa dela que o autor escreve toda a primeira proposta do livro. Contudo, a defesa da leveza, para Calvino, de forma alguma desautoriza a literatura que se propõe captar o peso do mundo: "Neste ponto devemos recordar que se a idéia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso"¹⁰.

A obra de Noll pode muito bem ser exemplo da outra vocação apontada por Calvino, ou seja, aquela que 'tende a comunicar peso à linguagem'. Este peso, sem dúvida, vem do fato da quebra de expectativas de toda ordem - espacial, temporal ou temática - que as narrativas do escritor gaúcho proporcionam. Acrescido a isso a identificação dos personagens com o lado mais obscuro da vida muitas vezes sugere um clima de pesadelo.

⁹ CALVINO, Italo - *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 27

¹⁰ Idem p. 27

É justamente deste clima de pesadelo que este trabalho pretende partir. À linguagem do sonho (na qual se incluem o pesadelo e o devaneio) liga-se toda uma noção diferente de espacialização e temporalidade que pode ser útil no que diz respeito à compreensão da ficção de Noll.

É a este universo que a obra de Noll está indissociavelmente ligada. A quebra de expectativas, muitas vezes não se deve somente à narrativa mas também ao nosso desconhecimento das estruturas do imaginário que alimentam, em Noll, o narrador, o espaço, as personagens, o tempo e alguns outros elementos. E certamente a este desconhecimento se liga toda uma história relacionada ao papel do imaginário no Ocidente.

Não se pode negar que o imaginário foi, por muito tempo, vítima de uma cultura que desde o século 17 preferiu privilegiar uma visão racionalista do mundo, esquecendo, contudo, que querendo ou não, as forças do inconsciente - à qual o imaginário está também ligado - são parte da natureza humana e mais, são muito menos passíveis de controle. Com isso, o que se conseguiu foi apenas o abafamento desta presença, pois sua atuação permaneceu nos subterrâneos do pensamento influenciando, inclusive, nos processos racionais da ciência.¹¹ Um dos desafios mais claros que a ficção de Noll impõe, e que nem sempre foi bem compreendido pela crítica, é o de acostumar-se com um estilo narrativo que se nega a enquadrar-se em moldes tradicionais. Propõe-se, desde já, que Noll investe muito

¹¹ Em *O Imaginário*... Durand cita o trabalho do médico americano, Gerald Holton, L'imagination scientifique, que procura evidenciar a presença do imaginário em descobertas científicas importantes: "Holton, ao retomar uma diferença célebre entre os imaginários 'dionisíacos' e 'apolíneos', demonstrou, de maneira muito minuciosa e corroborada por amplas pesquisas de psicossociólogos, que as descobertas dos especialistas mais importantes (Kepler, Newton, Copérnico e sobretudo Niels Bohr e Einstein...) foram de alguma forma pressentidas pela formação e as fontes imaginárias de cada pesquisador (frequências, educação, leituras...) ..." (Cf. DURAND, Gilbert - *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998. P. 70)

na linguagem do imaginário. Decorre daí a sensação de falta de lógica, de falta de enredo e de embaralhamento espaço-temporal, que são características marcantes da ficção do escritor gaúcho.

E para que se possa compreender a importância do imaginário na obra de Noll é preciso, antes disso, que se conheça o funcionamento do imaginário e a sua forma de representação na literatura. Por isso o próximo passo deste capítulo será o de apresentar o histórico do imaginário no Ocidente e logo depois explicar o seu funcionamento e, a partir daí, evidenciar a presença do imaginário na ficção de Noll, sempre com base na teorização de Gilbert Durand e Bachelard. Com isso, quem sabe se consiga retirar algumas gramas de todo o peso representado pela literatura de Noll.

O percurso do Imaginário (aspectos históricos).

A - Da desvalorização do imaginário ao pensamento sem imagem.

Antes que se conheça o aspecto funcional do imaginário torna-se bastante útil esclarecer alguns pontos relacionados à sua história. Gilbert Durand aponta um processo cultural bastante intenso, ocorrido desde a formação da civilização ocidental, que se caracteriza por desvalorizar a imagem e, por consequência, o imaginário. Já com Sócrates e o desenvolvimento de seu método da verdade observa-se o aparecimento de uma lógica binária, ou seja, uma lógica capaz de aceitar apenas dois valores: o verdadeiro e o falso. Tal método teve, posteriormente, influência decisiva no pensamento de Platão e Aristóteles.

Durand acrescenta ainda que a esse aspecto uniu-se, desde o início, o iconoclasmo religioso surgido com o monoteísmo da Bíblia e a influência do judaísmo no Cristianismo e no Islamismo:

A proibição de criar qualquer imagem (eidôlon) como um substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento da lei de Moisés (Êxodo, XX. 4-5) . Outrossim, como podemos constatar no Cristianismo (João, V. 21; I. Coríntios, VIII 1-13; Atos, XV. 29...) e no Islamismo (Corão, III. 43; VII. 133-134; XX. 96 etc.), a influência do judaísmo nas religiões monoteístas e que se originaram nele foi enorme.¹²

Fica clara a desvalorização sofrida pela imagem neste momento da história ocidental. Além da indiscutível proibição da criação de imagens há, incorporado no

¹² DURAND, Gilbert - *O Imaginário*: ensaio cerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998. p. 9

pensamento das novas religiões, um método que acaba por se tornar o único processo eficaz para a busca da verdade, aceitando, como já se viu, apenas dois valores.

Estes dois aspectos serão determinantes para o futuro da imagem ao longo da história. Quando se tem uma maneira de pensar, de ver e de conhecer o mundo que acaba trabalhando exclusivamente com dois pólos (verdadeiro e falso), em que um pólo acaba excluindo o outro - basta tomar como exemplo os Diálogos de Platão em que todo o conhecimento 'científico' de Sócrates se constrói a partir do jogo 'dialético' entre verdadeiro e falso - recai sobre a imagem a noção de erro, de ilusão, pois sua natureza não comporta o conhecimento binário característico da herança dos filósofos gregos.

Durante muitos séculos e especialmente a partir de Aristóteles (século 4 a.C.), a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para, finalmente, chegar à verdade pelo raciocínio binário que denominamos de dialética e no qual se desenrola o 'princípio da exclusão de um terceiro' na íntegra ('Ou...ou', propondo apenas duas soluções: uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução). ¹³

Durand deixa claro a dificuldade para esse tipo de pensamento aceitar a imagem como forma de conhecimento, uma vez que sua natureza comporta argumentos que não se reduzem à bipolaridade falso-verdadeiro:

¹³ Idem p.10

Lógico que, se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas 'verdadeiras', a imagem que não pode ser reduzida a um argumento 'verdadeiro' ou 'falso' formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua 'visão') uma única proposta 'verdadeira' ou 'falsa' formal.¹⁴

A imaginação, ao contrário do raciocínio lógico, comporta o terceiro elemento que este exclui. O raciocínio lógico por trabalhar com dois valores tem a 'vantagem' de apresentar-se com clareza e precisão, algo que não acontece com a imaginação, pois sua natureza comporta inúmeras propostas que vão além do verdadeiro e do falso, apresentando como resultado desta característica o que Durand chamará de 'realidade velada'.

A imaginação, portanto, muito antes de Malebranche, é suspeita de ser 'a amante do erro e da falsidade'. A imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma 'realidade velada' enquanto a lógica Aristotélica exige 'clareza e diferença'.¹⁵

Lembrando que Malebranche (1638-1715) foi um filósofo cartesiano francês, começa-se a perceber a dificuldade de aceitação de um pensamento que considere as qualidades da imaginação. Ainda no século vinte a exigência da clareza e da precisão se faz presente em praticamente todas as esferas da vida cotidiana. Certamente tal exigência, neste século, deve-se ao fato do desenvolvimento da ciência a partir do século XVII e ao seu estabelecimento e supremacia a partir do

¹⁴ Idem p.10

¹⁵ Idem p.10

século XIX como ícone do conhecimento e explicação da realidade. Contudo, pode-se perceber, com Durand, que o estabelecimento do raciocínio lógico funda suas raízes muito antes.

Para Durand a assimilação do método da verdade pelo monoteísmo da Bíblia, caracteriza um primeiro momento do iconoclasmo ocidental. A esse primeiro momento segue-se um outro com a escolástica medieval. A redescoberta dos textos aristotélicos - desaparecidos por treze séculos - foi fundamental na constituição desta nova etapa de censura da imagem. Desde a redescoberta dos textos de Aristóteles pelo sábio muçulmano Averroes de Córdoba (1126-1198), residente na Espanha conquistada pelos mouros, os filósofos e teólogos cristãos passaram a ler com entusiasmo as traduções.

Dentre os filósofos e teólogos leitores de Aristóteles o de maior importância e influência foi São Tomás de Aquino. Seu sistema de pensamento - marcado pela enorme tentativa de conciliar o racionalismo de Aristóteles e as verdades da fé - acaba se tornando a filosofia oficial da Igreja Romana. E tão importante quanto isso é que as idéias de São Tomás passam também a alicerçar o pensamento de toda a escolástica, "a doutrina da escola, isto é, das universidades controladas pela igreja, nos séculos 13 e 14".¹⁶

O terceiro momento desta investida nas possibilidades do puramente lógico, descartando o que dele se distanciasse, se dá com Galileu e Descartes, criadores das bases da moderna física: "Embora corrigissem muitos erros cometidos por Aristóteles, nenhum dos dois jamais contradisse sua meta filosófica nem a de seu seguidor, Tomás de Aquino, pois consideravam a razão como o único meio de

¹⁶ idem p. 12

legitimação e acesso à verdade. A partir do século 17, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais."¹⁷

O problema maior em relação à imagem surge principalmente neste momento, pois é a partir dele que fica sepultada a possibilidade de reconhecimento da capacidade de demonstração e de conhecimento do mundo através da imagem. Como bem diz Durand, o universo mental, as experiências de Galileu e o sistema geométrico de Descartes 'representam um universo mecânico no qual não há espaço para a abordagem poética'. Às teorias científicas, neste momento, cabe a explicação dos fenômenos e dos fatos, ao contrário do que acontece à imagem, pois esta 'nunca ascenderá à dignidade de uma arte demonstrativa'.

O século 18 se encarregará de solidificar a supremacia do racionalismo e caracterizar o quarto momento do iconoclasmo ocidental em que, segundo Durand, ainda estamos mergulhados. Os pensadores deste século se concentrarão em fundamentar o empirismo (toda demonstração tem de partir da observação e da experiência) e a partir daí a delimitar os fatos e os fenômenos. Esta delimitação feita no século 18 se torna fundamental no que diz respeito ao isolamento do pensamento racional e científico das demais esferas do saber, como a arte, por exemplo.

O fato, para se dar exemplo da assimilação do empirismo nas esferas do conhecimento, acaba podendo ser caracterizado de duas maneiras: pode ser o resultado da observação e da experiência assim como pode ser um 'evento' ligado a determinado acontecimento histórico. As duas maneiras de caracterização de um fato acabam sendo a base do cientificismo e do historicismo que tanto marcaram o século XIX e porque não dizer o XX também. O cientificismo - que teve no

¹⁷ idem p. 12

Positivismo seu representante mais ilustre no século XIX - ao reconhecer somente as verdades comprovadas por métodos científicos, se liga ao primeiro tipo de fato, caracterizado como fruto da observação e da experiência. Ao historicismo, cujos preceitos são de avaliar somente as causas como reais se expressas de maneira efetiva por um evento histórico, cabe a identificação com o segundo tipo de fato.

O que mais ressalta neste processo é o novo limite que a ciência dá a si mesma separando-se definitivamente do que não podia seguir suas regras: "Qualquer 'imagem' que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste mesmo movimento as divagações dos 'poetas' (que passarão a ser considerados os 'malditos'), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência."¹⁸

Como se vê, este é o momento da separação definitiva entre arte e ciência. A crítica, posta por Durand, não se faz à separação - ao que tudo indica, inevitável - entre a arte e a ciência, mas sim ao processo de marginalização e depreciação por que passa a imaginação, ao longo dos séculos, e tudo que a ela se liga.

O processo de depreciação da imagem subsiste ainda em nosso século. Durand cita o exemplo de Sartre, que em dois livros - *L'imaginaire* e *L'imagination* - se propõe estudar o funcionamento específico da imaginação mas não consegue desvencilhar-se do preconceito contra a imagem. Observe-se o comentário de Durand a respeito de *A Imaginação*:

Por mais que Sartre, nos capítulos seguintes, tente fazer um recenseamento completo da 'família da imagem', não conseguirá impedir que esta última seja considerada como sendo de

¹⁸ Idem p. 15

bem pobre parentesco mental e que as três partes finais da sua obra, nas quais abandona, de resto, o método fenomenológico, sejam subentendidas pelo leitmotiv da 'degradação' do saber que a imagem representa. Sem cessar, aparecem sob a pena do psicólogo atributos e qualificações degradantes: a imagem é uma 'sombra de objeto' ou então 'nem sequer é um mundo do irreal', a imagem não é mais que um 'objeto fantasma', 'sem consequências; todas as qualidades da imaginação são apenas 'nada'; os objetos imaginários são 'duvidosos'; 'vida factícia, coalhada, esfriada, escolástica, que, para a maior parte das pessoas, é somente o que lhes resta, é ela precisamente que um esquizofrênico deseja (...)'¹⁹

Não se pode negar que o processo de marginalização do imaginário e a conseqüente autonomia da ciência no pensamento ocidental tenha possibilitado um incrível desenvolvimento técnico, porém a mentalidade 'lógica' do homem ocidental acaba servindo como mais um elemento de separação entre sua cultura e as demais culturas, pejorativamente vistas como primitivas e arcaicas, em que o pensamento lógico não recebe o lugar de primazia.

Além disso, e igualmente grave, é a consolidação exclusiva de um "pensamento sem imagem"²⁰, em que ocorre uma "rejeição - da natureza e de tantas civilizações importantes - dos valores do imaginário em prol dos esboços da razão e da brutalidade dos fatos (...)." ²¹

O grande paradoxo em todo esse processo é justamente o fato de que Ocidente tenha chegado a avanços técnicos primorosos e hoje graças a estes avanços a imagem se difunde em qualquer parte do mundo, através de fotografias,

¹⁹ DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.23

²⁰ DURAND. *O Imaginário...*, p.16 - o termo 'pensamento sem imagem' usado por Durand é uma citação do livro de A.Burloud, *O Pensamento segundo as pesquisas experimentais de H.J.Watt, Messer e Buhler*.

²¹ Idem p.16

filmes, outdoors, tv, vídeo, computadores, etc. Porém, apesar da difusão das imagens, o interesse, na maioria das vezes, nunca esteve direcionado à qualidade, à funcionalidade e à importância destas imagens e sim às conquistas técnicas e científicas que possibilitaram tal difusão.

O resultado disto é que ao mesmo tempo em que as imagens circulam com uma frequência jamais vista, ocorre também um empobrecimento e banalização destas mesmas imagens pelos meios técnicos resultantes de um processo histórico que soube excluir - tornando insignificante - tudo que não compartilhava da mesma mensagem de clareza, precisão e logicidade:

Como a imagem sempre foi desvalorizada, ela ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por seu iconoclasmo endêmico. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do 'distrair'. Todavia, as difusoras de imagens - digamos a mídia - encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como 'informação', às vezes velando a ideologia de uma 'propaganda', e noutras escondendo-se atrás de uma 'publicidade sedutora'.²²

Com isso, viu-se até o momento a desvalorização sofrida pela imagem e pelo imaginário no Ocidente desde os primórdios de sua organização cultural. O avanço técnico-científico, ocorrido após uma séria delimitação dos campos da ciência não significou, contudo, avanço nas relações interculturais o que forçosamente acabou,

²² Idem p. 33

entre outras coisas, minando a possibilidade de compreensão de outras culturas onde o imaginário não sofreu o mesmo processo de repressão. Por fim, o desconhecimento e a desvalorização do imaginário somado ao uso indiscriminado - e na maioria das vezes ignorante - da imagem por meios técnicos sofisticados, acaba criando um impasse num tipo de sociedade que domina tecnologias sofisticadas mas se recusa a reconhecer a importância de propriedades naturais do homem como o imaginário.

B - O processo de resistência do imaginário

Embora até o momento tenha-se visto apenas os aspectos negativos que pesaram contra o conhecimento e a valorização do imaginário no Ocidente, é importante ressaltar que desde o estabelecimento, com os gregos, do método da verdade, o pensamento puramente lógico tem encontrado resistência.

Em Platão, mais que em Sócrates (seu mestre) e Aristóteles (seu discípulo), já se encontra um certo matizamento daquele processo que só admite dois valores antagônicos. Platão percebe os limites de seu método e admite certas verdades que não podem ser atingidas através do seu processo dialético, verdades indemonstráveis - portanto, uma barreira à clareza e à certeza do pensamento dialético - como a morte e a existência da alma.

Platão acaba por recorrer ao que Durand caracteriza como uma 'intuição visionária da alma': o mito. Ao abordar estas verdades, o mito, e toda a linguagem imaginária que o enforma, se mostra mais eficiente que uma explicação racional: "Ao contrário de Kant, e graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma

via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma."²³

A comparação com Kant não é despropositada, uma vez que em Kant encontra-se uma restrição séria com relação às questões metafísicas. Para ele há o que pode ser explorado pela percepção humana e há, também, o que ficará para sempre desconhecido, neste segundo caso estariam inclusas as grandes questões metafísicas como a morte, a alma e Deus. Deve-se lembrar também que o pensamento do século 18 está engajado em consolidar as bases do pensamento científico, e de acordo com o que se viu anteriormente surge aí o quarto momento do iconoclasmo ocidental e, com isso, fica mais fácil compreender a posição racionalista de Kant. Em Platão, ao contrário, subsiste ainda a possibilidade de explicação através do mito. Além disso, vale lembrar que o pensamento mítico está todo ele impregnado pelo imaginário, e como se verá mais adiante, todo simbolismo presente na linguagem do imaginário está, em geral, a serviço do não-sensível em suas múltiplas formas como, por exemplo, o inconsciente ou o metafísico.

Durand acrescenta que a parcial hesitação de Platão diante do pensamento dialético teve fundamental importância ao longo do século 8. São João, o Damasceno - apoiado na idéia platônica da existência de um mundo ideal e perfeito, inacessível ao homem, servindo de iluminação ao mundo humano, sua cópia imperfeita e corrupta - acaba sendo vencedor da defesa das imagens contra uma teologia da abstração. Para São João a recondução para este mundo ideal já apontado em Platão, se dá através do ícone, da imagem. O protótipo deste ícone foi

²³ DURAND. *O Imaginário...*, p. 17

justamente a imagem de Deus representada pelo filho Jesus Cristo. O resultado é uma das primeiras reabilitações da imagem no Ocidente cristão.

Passa a ocorrer então, seguindo-se à reabilitação, uma veneração das imagens de todas as figuras santas, criando-se assim um foco de resistência em defesa da imagem contra a já poderosa corrente do iconoclasmo racionalista.

O próximo foco de resistência ocorre nos séculos 13 e 14, graças principalmente à jovem ordem de São Francisco de Assis. Com eles inaugura-se uma nova sensibilidade religiosa em que é fundamental ter os mistérios da fé transpostos para imagens, através das representações teatrais, da devoção ao presépio da Natividade e das bíblias ricamente ilustradas.

O terceiro momento de resistência está situado num período de crise do mundo cristão. O período em questão envolve a época da Reforma e da Contra-Reforma:

A reforma Luterana, sobretudo a dos seus sucessores, como Calvino, representa uma ruptura com os maus hábitos adquiridos pela Igreja ao longo dos séculos, notadamente pela contaminação humanista dos grandes papas do Renascimento (Pio I, Alexandre Borgia, Júlio II, Leão X, filho de Lourenço, o Magnífico). A Reforma combaterá a estética da imagem e a extensão do sacrilégio do culto aos santos. O iconoclasmo evidente traduz-se nas destruições das estátuas e dos quadros.(...) ²⁴

Até aqui tem-se o quadro da Reforma protestante em que se percebe claramente a postura iconoclasta da igreja de Lutero. A resistência à investida iconoclasta protestante surge com a Reforma. Enquanto o imaginário protestante estará voltado

²⁴ Idem p. 22

para o texto literário ou musical, o imaginário católico se voltará às imagens esculpidas e pintadas.

A partir do século 18, com o neo-racionalismo dos filósofos e a retomada estética de um ideal clássico sobrepondo-se ao Barroco, acaba por se criar um novo desequilíbrio entre os preceitos da razão e o imaginário. É quando se organiza, em fins do século 18 e início do 19, a quarta resistência do imaginário à poderosa investida do racionalismo: "A estética pré-romântica e os movimentos românticos daí decorrentes demarcam perfeitamente a quarta resistência do imaginário aos ataques maciços do racionalismo e do positivismo."²⁵

A estética pré-romântica e os movimentos românticos têm fundamental importância para o imaginário, uma vez que reconhecem e descrevem o 'sexto sentido' além dos cinco comuns à percepção. E o mais importante nisto é que a partir das novas estéticas o 'sexto sentido', com a capacidade de atingir o belo, passa a ser legitimado como uma terceira via de conhecimento, ao lado das já reconhecidas razão e percepção, e com isso cria uma nova ordem de realidades.

A exploração deste 'sexto sentido' se dá principalmente através da imagem e do imaginário, pois é uma via que "privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe."²⁶ Durand observa ainda que os sistemas filosóficos mais importantes do século 19, como os de Schopenhauer, Hegel e Schelling, têm uma participação de primordial influência nas obras da imaginação e da estética. Com a legitimação da imaginação, ao mesmo tempo em que a sociedade se estrutura, tanto econômica quanto politicamente, em torno do domínio técnico e científico, a arte reivindica para ela o domínio da imaginação e do 'sexto sentido'.

²⁵ Idem p. 27

²⁶ Idem p. 27

Baudelaire, por exemplo, elegerá a imaginação como 'A Rainha das Faculdades'. Termos como 'profeta', 'guia', 'vidente', são reivindicados pelos artistas.

O romantismo foi importantíssimo para a consolidação e exploração do território 'imaginal' do sexto sentido, porém teve seus limites. Segundo Durand, o romantismo não foi além da perfeição imanente das imagens. Somente com o surgimento do Simbolismo é que os limites do romantismo com relação à imagem foram ultrapassados: "Será preciso aguardar a chegada da corrente 'simbolista' para desprezar a perfeição formal e elevar a imagem icônica, poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos. Dar o título de 'símbolo' à imagem artística significa apenas fazer do significante banal a manifestação de um simbolismo inefável."²⁷

Com o simbolismo, a obra de arte começa a libertar-se dos serviços antes prestados à religião e, mais tarde, à política. Já com o romantismo inicia-se uma arte mais auto-reflexiva, pensando sobretudo as estruturas internas. Com o Simbolismo a auto-reflexão da arte adensa-se. Na poesia, por exemplo, a atenção de Rimbaud à linguagem - sons, fonemas, imagens, etc. - será extrema; com isso, ao lado dos grandes temas (morte, Deus, política, etc.) que sempre serviram à literatura passa a figurar também a própria linguagem.

Por fim, pode-se apontar como o último grande desdobramento da quarta onda de resistência do imaginário, o Surrealismo que, como diz o próprio Durand, será o resultado natural e reconhecido do Simbolismo. É preciso lembrar, neste momento, que a grande problemática apontada por Durand, ao ressaltar a história do imaginário no ocidente, se relaciona justamente aos entraves impostos por uma

²⁷ Idem p.29

visão de mundo racionalista que tem como consequência a marginalização das formas de representação que de alguma maneira adotaram a linguagem alógica do imaginário. No século XX, esta marginalização se evidencia na dificuldade em retomar o Surrealismo:

Este 'sexto sentido', que no século das Luzes revelou ingenuamente a estética, desabrochou numa filosofia de um universo 'completamente diferente' do pensamento humano e definido por André Breton, no Manifesto de 1924, como o 'funcionamento realista do pensamento'. Contudo, podemos imaginar os constantes entraves sofridos por este movimento de um retorno ao Surrealismo, que se posiciona do outro lado de um empirismo institucionalizado na todopoderosa corrente positivista com sua pedagogia obrigatória, até ser finalmente marginalizado durante quase todo o século 20.²⁸

É preciso que se destaque a dificuldade de assimilação das propostas surrealistas, desdobramentos do romantismo e simbolismo, pois quando for feita a análise das imagens na literatura de Noll se perceberá o quanto elas revelam um aproveitamento de imagens desenvolvidas ou revalorizadas pelas escolas romântica, simbolista e surrealista. Por isso, quando a crítica aponta a presença de personagens marginalizados, ex-cêntricos como diria Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, pode-se acrescentar como mais um elemento marginal a própria maneira de narrar que privilegia o imaginário, com toda sua história de resistência, em detrimento de formas mais objetivas. É a esta forma de narrar que a ficção de Noll se vincula e por isso se torna necessário o levantamento de alguns dados acerca da condição do imaginário na história.

²⁸ Idem p. 30

Uma vez esclarecida a história do imaginário e sua situação em dias atuais tem-se como próximo passo explicitar a maneira como funciona o imaginário e a presença deste funcionamento na obra de Noll, até mesmo para que se possa comprovar a afirmação de sua proximidade com as estéticas que desenvolveram o imaginário nos dois últimos séculos no ocidente.

2. Desvendando o imaginário: De Freud a Bachelard

Hermenêuticas redutoras.

Já se observou o grande processo de desgaste pelo qual passou o imaginário ao longo dos séculos no ocidente. Contudo, a partir do século XIX observou-se um grande movimento de resgate a favor do imaginário, representado sobretudo pelo Romantismo, pelo Simbolismo e, já em nosso século, pelo Surrealismo.

Não se pode negar, entretanto, a importância do desenvolvimento de algumas ciências como elemento importante para a restituição do interesse, ao menos em parte, pelo imaginário. A psicologia pode ser citada como uma destas ciências. O interessante neste processo de resgate é que a ciência não pôde se abster da comparação entre os dados de um mundo lógico e racional, bem de acordo com os padrões estabelecidos a partir do século XVII, com certos elementos identificados como parte de um mundo sempre taxado pejorativamente de 'pré-lógico', 'primitivo', 'irracional', etc. Por meio desta comparação, entretanto, se pôde chamar a atenção para o reino das imagens que povoam a vida mental. "Os métodos que comparam a 'loucura' com a razão sã, a lógica eficaz do civilizado com as mitologias dos 'primitivos' tiveram o imenso mérito de chamar a atenção científica para o denominador comum da comparação: o reino das imagens, o mecanismo através do qual se associam os símbolos e a investigação no sentido mais ou menos velado das imagens, ou hermenêutica."³⁰

³⁰ DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995. p.37

Como se pode constatar, à psicologia coube um papel bastante importante neste processo, ao romper com mais de oito séculos de recalcamento e marginalização do imaginário. Surge com ela um interesse de aprofundar-se na observação e na descrição do funcionamento do imaginário. Se, através da arte, observou-se muito mais a aplicação prática e intuitiva dos poderes do imaginário, é com a psicologia que os seus mecanismos começam a receber um estudo mais sistemático.

Porém, nem mesmo o interesse da psicologia pelo imaginário resiste aos preconceitos e às estruturas sociais e culturais vigentes. Tem-se, sobretudo na teoria freudiana, uma psicologia preocupada em integrar os valores do imaginário à sistemática intelectualista em vigor. Se o 'primitivo' é invocado e o reino das imagens associado a ele, é simplesmente com a intenção de reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistérios. O mistério afinal não combina com uma sociedade em que a ciência, a lógica e a razão exercem papel determinante.

Gilbert Durand, ao observar o apego de certas teorias à uma tradição herdeira ainda de um positivismo crente nos poderes redentores e únicos da razão, acaba evidenciando o quanto de prejuízo esta postura de apego à valores científicos traz ao estudo do imaginário. O resultado desta observação é uma classificação bastante interessante: de um lado estão as teorias que procuram investigar o imaginário com a intenção de enquadrá-lo nos padrões intelectualistas vigentes, e de outro, as teorias que procuram efetivamente libertar o imaginário das ligações com tais padrões e investigá-lo com uma maior isenção.

Ao primeiro grupo Durand dá o nome de *hermenêuticas redutoras*, sendo que nomes como o de Freud e de Claude Lévi-Strauss aparecem ligados a ele; já o

segundo grupo recebe o nome de hermenêuticas instauradoras e tem ligados a ele nomes como o de Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard.

Assim como a psicologia de Freud, todas as hermenêuticas citadas por Durand ao se mostrarem dispostas à investigação do reino das imagens acabam discutindo o valor do símbolo na estrutura do imaginário, tornando-o elemento principal na investigação. Por isso fica evidente que se deva compreender melhor a noção de símbolo em Durand para que a distinção entre as hermenêuticas se torne ainda mais clara.

Quando a consciência precisa representar o mundo, pode fazê-lo pelo menos de duas maneiras. Uma direta, na qual a própria coisa representada parece presente no espírito, como na sensação ou na percepção. A outra indireta quando, por determinada razão, a coisa não pode estar efetivamente presente aos nossos sentidos. A recordação da infância é um bom exemplo de consciência indireta, o objeto ausente é - usando a terminologia de Durand - *re-presentado* na consciência por uma imagem.

Mas, como observa o próprio Durand, a diferença entre um tipo de consciência e outro não se dá de maneira tão definitiva. Portanto, mais exato seria dizer que a consciência possui vários graus de imagem. Os limites da consciência estariam, aí sim, representados pelas extremidades opostas: a do pensamento direto e a do pensamento indireto. O primeiro deles pode ser caracterizado como uma cópia fiel da sensação, uma adequação total entre representação e representado, já o segundo caracteriza-se pela inadequação total, sendo capaz apenas de assinalar a coisa, ou seja, um signo sempre viúvo de significado. A este signo, incapaz de ter um significado que o complete, dá-se o nome de símbolo.

O símbolo pertence à categoria dos signos, porém os signos, em sua maior parte, são apenas um recurso de economia: um sinal, uma palavra, uma sigla podem economicamente tomar o lugar de uma extensa definição conceitual. Além disso, outro traço que marca a caracterização do signo é a sua arbitrariedade. Quando o signo remete para um significado de fácil verificação a sua arbitrariedade permanece. Porém, ao remeter à significados mais complexos, de difícil apresentação e que exigem uma maior abstração, a arbitrariedade do signo se perde.

Para significar um objeto usado para escrever poder-se-ia, ao invés de caneta, denominá-lo com qualquer outro nome e a verificação deste objeto continuaria a mesma. Porém, quando o signo remete para abstrações, em especial de domínio moral, ou para qualidades espirituais, o pensamento não pode recorrer ao arbitrário, pois conceitos como Verdade ou Justiça, por exemplo, são menos evidentes do que os conceitos calcados em percepções objetivas.

Quando, então, se trata de significações mais abstratas é necessário recorrer a signos complexos, como a alegoria: "A alegoria é a tradução concreta de uma idéia difícil de compreender ou de exprimir de uma maneira simples. Os signos alegóricos contém sempre um elemento concreto ou exemplificativo do significado." ³¹ A idéia de Justiça, por exemplo, pode ser caracterizada, através da alegoria, com um personagem punindo ou absolvendo.

Viu-se, portanto, dois tipos de signos: o signo arbitrário e o signo alegórico. O primeiro deles remete para uma realidade significada, se não presente, podendo ser

³¹ DURAND. *A imaginação Simbólica*, p. 9

apresentada sempre (lembrar do exemplo da caneta); já o segundo remete para uma realidade de difícil apresentação, e por isso, recorre à figuras para concretizá-la.

O símbolo, como já se disse, pertence à categoria do signo, porém, ao contrário do signo arbitrário e do alegórico, ele se caracteriza quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo, então, só pode se referir a um sentido e não a uma coisa sensível. O signo alegórico que é o que mais se aproxima do simbólico ainda consegue extrair algum elemento do significado e torná-lo concreto, já o simbólico refere-se mais a um sentido do que a um significado propriamente dito.

A partir daí torna-se um pouco mais clara a caracterização de consciência direta e consciência indireta: quanto mais apresentável for a realidade a ser representada, mais próxima de uma consciência direta e do uso de signos arbitrários ela estará, ao passo que quanto mais distante de uma realidade apresentável mais a sua representação se aproximará do símbolo.

O símbolo, portanto, nesta escala que vai da total adequação do signo à coisa até sua total inadequação, ocupa a segunda extremidade da consciência, por estar sempre ligado a significados não representáveis. Com isso, observa-se que o domínio de predileção do simbolismo é: "(...) o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal."³²

É importante observar também um paradoxo que caracteriza o símbolo e o diferencia ainda mais de outro tipo de signo. Durand observa que essencialmente o símbolo é *para-bola*, sendo que o prefixo grego *para* deve ser entendido pelo seu sentido mais forte: que não atinge. Esta idéia completa a observação anterior que chama a atenção para a propriedade exclusiva do símbolo de apenas atingir o

³² idem p.11

sentido e nunca um significado propriamente dito. O paradoxo apontado por Durand reside no fato de que embora o símbolo seja muito mais radical do que outros tipos de signo como a alegoria ou o emblema no que diz respeito à inadequação, é inversamente obrigado a muito menos de arbitrário do que os outros signos. O símbolo, portanto, está bem menos sujeito à convenção e ao arbitrário que os demais signos. Isto indica que ele *só é válido por si mesmo*, ao contrário dos demais signos que adquirem o seu valor através de convenções. No uso do símbolo deve-se lembrar que se trata de *re-presentação*, de um significado infigurável, através de imagem e não uma representação simples contendo um significado figurável e também simples, e por isso o *valor em si mesmo* do símbolo: "Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério."³³

Entretanto, a definição de Durand não quer dizer que o símbolo não estando sujeito à convenção seja ele também pura abstração, ou nasça da pura individualidade, desvinculado de qualquer lastro social. Para que esta dúvida não permaneça vale observar o símbolo em cada uma de suas partes. A parte visível do símbolo, o significante, terá sempre o máximo de concreção. Durand usa uma definição excelente de Paul Ricoeur para se referir à parte concreta e visível do símbolo:

(...), qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: é simultaneamente 'cósmico'(isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia),

³³ Idem p. 11-12

'onírica'(isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos nossos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa muito concreta da nossa biografia mais íntima) e, finalmente, 'poética', isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e à linguagem que mais brota, logo, mais concreta.³⁴

Contudo, o símbolo possui ainda a sua parte invisível: o significado. Como bem diz Durand, o significado é concebível mas não representável e assim, possui uma abrangência ou extensão significativa: estende-se por todo o universo concreto, seja ele humano, cósmico, astral, animal, vegetal, poético ou onírico. O símbolo, portanto, para Durand apresenta suas duas partes - significado e significante - muito mais abrangentes que qualquer outro tipo de signo: "Enquanto num simples signo o significado é limitado e o significante, ainda que arbitrário, é infinito: enquanto a simples alegoria traduz um significado finito por um significante e não menos delimitado, os dois termos do Sumbolon³⁵ são, por sua vez, infinitamente abertos."³⁶

Desde já começa-se a perceber a abrangência da definição de símbolo em Durand, e que também será a definição adotada por este trabalho. Para Durand a produção do símbolo não está ligado somente à vida psíquica, mas também ao mundo material e à linguagem. Com isso, a dúvida inicial cessa, uma vez que observa-se que o símbolo não é somente abstração e tampouco pura concretude. Sua constituição é tão ampla que abrange os dois elementos.

³⁴ Idem p. 12

³⁵ Durand usa o termo Sumbolon para destacar a etimologia da palavra e reforçar a idéia das duas partes do símbolo: Em grego(Sumbolon) - o termo que significa símbolo implica sempre a união de duas metades: signo e significado

³⁶ DURAND. *A imaginação Simbólica*, p. 12

O mais importante na caracterização do símbolo é perceber a abrangência declarada por Durand, pois o antropólogo observa que a definição de símbolo, em muitas teorias, seguiu submetida a outros princípios, o que, na sua opinião, acabou sendo prejudicial no que diz respeito à observação do verdadeiro mecanismo do imaginário. A este tipo de análise Durand acaba por chamar de redução, daí o nome de hermenêuticas redutoras, ou seja, propostas teóricas que se propuseram analisar o imaginário, dando, porém, ao símbolo um papel secundário e bastante restrito.

A teoria freudiana é um bom exemplo de submissão e redução do símbolo. Durand destaca cinco princípios que esclarecem a causa de considerá-la uma hermenêutica redutora.

O primeiro princípio freudiano é a existência de uma casualidade especificamente psíquica, com isso observa-se uma certa independência da vida psíquica em que os incidentes psíquicos não têm forçosamente uma origem orgânica. Resulta daí um determinismo que opera de maneira estrita tanto no universo psíquico quanto no universo material.

O segundo princípio é a observação da existência de um inconsciente psíquico, tendo como uma das funções armazenar toda a biografia, todas as causas psíquicas 'esquecidas' do indivíduo.

O terceiro princípio é a identificação de uma causa para o armazenamento do próprio esquecimento. Esta causa é a censura que recalca no inconsciente o que ela identifica como um interdito.

O quarto princípio é fundamental, pois é a causa geral da vida psíquica: a tendência sexual ou a libido. Caracterizada como uma pulsão sempre combatida pela censura mas mais forte que ela. A libido quer sempre satisfazer sua

necessidade e apresenta-se como excitação erógena. A satisfação da excitação caracteriza sua única finalidade. A censura apresenta-se como uma oposição à satisfação da libido, contudo, por ser a libido irreprimível, apenas lhe desvia o trajeto direto de satisfação.

É este 'impedimento', proporcionado pela censura, que caracteriza o quinto princípio da teoria freudiana e acaba por ser o ponto fundamental para a discussão do papel da imagem. O quinto princípio, portanto, identifica a pulsão recalcada no inconsciente, porém não deixando de satisfazer-se. O que acontece portanto é a satisfação da libido por vias indiretas, uma vez que a possibilidade de satisfação direta foi impedida pela censura. A via indireta é caracterizada pela alienação ou transformação da pulsão em imagens. Estas imagens trazem a marca dos estádios da evolução libidinosa na infância. Essas imagens são reveladas principalmente nos sonhos. Portanto, a imagem é: "(...) o fantasma, é *símbolo de uma causa conflitual que opôs*, num passado biográfico muito recuado - geralmente durante os cinco primeiros anos da vida - *a libido e as contrapulsões da censura*. Assim, a imagem é sempre significativa de um bloqueio da libido, isto é, de uma regressão afetiva."³⁷

Partindo desta observação sobre o papel da imagem em Freud, Durand destaca a redução pela qual passa a noção de símbolo em Freud: "Todas as imagens, todos os fantasmas, todos os símbolos reduzem-se a alusões metafóricas dos órgãos sexuais masculino e feminino."³⁸ Durand destaca, portanto, o papel de submissão da imagem em Freud, que só nasce primeiro através do papel da libido e da impossibilidade de reprimi-la e por fim através da censura e dos fantasmas e traumas ocasionados por ela. Sendo assim, a imagem na doutrina freudiana é

³⁷ Idem p.39

³⁸ Idem p. 40

sempre vista sob um prisma negativo: "A imagem está, pois, maculada de anomalia, entalada que está entre dois traumatismos: o traumatismo do adulto que provoca a regressão neurótica e o traumatismo da infância que fixa a imagem a um nível biográfico de perversidade."³⁹

Por outras palavras, o que Durand critica em Freud é o aprisionamento da imagem como um simples efeito de um sistema de casualidade agindo especificamente na vida psíquica, sendo a libido a causa. Pode-se entender um pouco melhor a partir de agora, percebendo o mecanicismo presente na teoria freudiana, a marca do ambiente racionalista, proveniente do positivismo do século XIX e do qual o pensamento de Freud não conseguiu desembaraçar-se totalmente para que sua visão de símbolo fosse um pouco mais ampla.

O conceito de símbolo para Durand é bem mais abrangente e, como já foi visto, não se limita ao imperialismo da libido - a dimensão onírica é apenas uma das três dimensões concretas que caracterizam a parte representável do símbolo - e, além disso, o antropólogo francês observa mais uma limitação na teoria freudiana considerando-a ainda mais grave que a redução empobrecedora do símbolo a um sintoma sexual: Freud utiliza a palavra símbolo no sentido de efeito-signo. O resultado disso é uma redução ainda maior do campo simbólico. Já se pode observar a diferença entre o signo arbitrário e o símbolo e perceber que o campo do símbolo é infinitamente aberto ao passo que o campo do signo é bastante restrito.

Com isso, como bem observa Durand, ocorre com Freud a primeira inserção realmente investigativa no campo do imaginário. Durand destaca também que apesar da redução aplicada ao símbolo e algumas marcas de um racionalismo

³⁹ Idem p. 40

imperante, não se pode tirar o mérito de Freud ao chamar a atenção para os valores psíquicos - entre eles as imagens - devolvendo, desse modo, a presença viva desses valores por muito tempo rechaçados em nome do racionalismo.

Das hermenêuticas redutoras escolheu-se a de Freud como exemplo de redução do símbolo. Além disso, e mais importante, pode-se observar a definição bem mais ampla de símbolo de Durand. Contudo, vale lembrar que a definição de Durand tem muitas dívidas para com os trabalhos de pensadores como Gaston Bachelard - nome importante no desenvolvimento dos próximos capítulos desta dissertação - e de Carl Gustav Jung. Os trabalhos dos dois pensadores estão ligados ao que Durand chama de hermenêuticas instauradoras. Ao contrário do pensamento freudiano, tais hermenêuticas apresentam uma noção de símbolo mais ampla. O próximo passo, portanto, é a observação dos sistemas dos dois pensadores. Com este procedimento torna-se possível um aprofundamento da noção de símbolo em Durand e também o conhecimento do pensamento do filósofo que de certa maneira apontou a noção mais equilibrada no estudo das imagens.

Hermenêuticas instauradoras

Carl Gustav Jung também se interessou pelo papel das imagens na vida psíquica. Diferentemente da obra freudiana, a análise de Jung não vê o símbolo com a mesma linearidade causal. Para Jung, o símbolo não pode ser caracterizado como o resultado de uma causa única, neste caso a pulsão. Em Jung, a própria libido muda de acepção, no lugar de ser uma pulsão biológica e imperialista, torna-se energia psíquica em geral. Esta energia psíquica, difícil de ser precisada (ao

contrário da pulsão, em Freud), age como uma espécie de motor do que Jung chama de arquétipo. O arquétipo é, usando a formulação do próprio Jung, um 'centro de força invisível' ou 'um sistema de virtualidades'. É uma espécie de espaço a ser preenchido pelo conteúdo imaginário. Contudo, sua natureza não permite nunca uma total completude, dado o seu caráter dinâmico e indeterminado:

É impensável que qualquer figura determinada possa exprimir a indeterminação arquetípica. Sente-me impelido por isso a dar o nome psicológico de Si-Mesmo(Selbst) ao arquétipo correspondente - suficientemente determinado para dar uma idéia da totalidade humana e insuficientemente determinado para exprimir o caráter indescritível e indefinível da totalidade.⁴⁰

Jung observa que o paradoxo inicial pode ser entendido considerando-se que a totalidade consiste, por um lado, do ser humano consciente e, por outro, do homem inconsciente. O termo Si-Mesmo é usado por Jung pelo fato de considerar impossível estabelecer as limitações do homem inconsciente. Da observação da dualidade consciente-inconsciente do arquétipo provém o principal elemento para se entender a visão de símbolo em Jung. No homem consciente torna-se possível encontrar suas limitações, sejam elas sociais, históricas, temporais ou espaciais. Quer dizer que quando Jung fala do homem consciente ele fala também do tempo deste homem e suas determinações sociais: crenças, preconceitos, religião, ciência, etc. Já no homem inconsciente reside o Si-Mesmo ou seja, uma forma vazia capaz de aceitar as determinações sociais do homem consciente mas que não se limita a estas determinações podendo ser completada, por ser uma forma vazia, com inúmeras outras determinações sem jamais se esgotar, trazendo como característica

⁴⁰ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990. p. 30.

fundamental a mobilidade e a transformação. Jung apresenta um exemplo bem interessante ao se referir à figura de Cristo. Segundo o psicólogo, o arquétipo, no que se refere à crença religiosa, no Ocidente, é preenchido pela imagem dogmática de Cristo, no Oriente, por Purusha, Atman, Buda, etc, porém o arquétipo ultrapassa qualquer uma das figuras que se modificam de acordo com aspectos históricos e culturais, e pode com isso admitir ou conter todas as figuras. O vazio ilimitado, portanto, do Si-Mesmo, é completado pelo consciente e suas representações: "É o inconsciente que fornece a forma arquetípica, vazia em si mesmo, que para se tornar sensível à consciência é preenchida de imediato pelo consciente com a ajuda de elementos de representação, conexos ou análogos."⁴¹

O arquétipo é pois uma forma dinâmica, dada sua natureza ampla e em constante transformação, encarregada de organizar as imagens. Percebe-se, portanto a imensa distância existente entre os pressupostos freudianos e junguianos com relação à imagem. Em Jung a produção da imagem não está submetida à causa somente biológica e imperialista que é a libido, depende sobretudo da mediação(e não mais imposição) do arquétipo. Mediação que, importante observar, ultrapassa sempre as concreções individuais, biográficas e sociais da formação das imagens; em Freud, ao contrário, as imagens sempre dependem dos incidentes biográficos.

Jung, portanto, ao estabelecer o papel mediador do arquétipo-símbolo, evidencia que para além do mundo da causalidade física e da linearidade dos signos há o mundo da irrupção simbólica, de criação incessante, mediante contínua transformação da libido, e do qual o homem não pode deixar de pertencer. Para

⁴¹ DURAND. *A Imaginação Simbólica*, p. 56

Jung, a função simbólica é o lugar onde se possibilita o encontro dos contrários: mantém em conjunto o sentido consciente que percebe e recorta precisamente os objetos e a matéria-prima emana do inconsciente. Jung dá o nome de individuação ao processo em que o eu se conquista por equilíbrio, através da síntese dos dois opostos: "A consciência clara, que é em parte coletiva, constituída pelos usos, costumes, métodos, linguagens inculcados pela educação na psique, e o inconsciente coletivo, que não é mais do que a libido, essa energia e as suas categorias arquetípicas."⁴². Fica clara, portanto, o papel de mediação do símbolo, pois sua presença acaba, por um lado, deixando mais clara a libido inconsciente não através da total apresentação, mas do sentido consciente que lhe dá, e por outro, dotando a consciência através da energia psíquica que a imagem veicula.

Observa-se, portanto, a dinâmica que caracteriza este processo através do papel do arquétipo em constante transformação mediando consciente e inconsciente, ao contrário de Freud que destaca de uma maneira bastante linear o papel da imagem. O trajeto freudiano se resume a pulsão → censura → imagens, ao passo que em Jung observa-se um trânsito maior que determina a natureza do símbolo, pesando aí, de uma maneira mais equilibrada, tanto o consciente quanto o inconsciente. Por ser mediador entre os dois 'mundos', estando numa zona intermediária, o símbolo para Jung tem um caráter de sobreconsciência. Este caráter é importantíssimo, pois é nesta zona, prenhe de transformações, em que consciente e inconsciente, mundos diferentes, no processo de síntese e individuação passam a criar, descartando assim a possibilidade de qualquer tipo de imperialismo que possa

⁴² Idem p. 58

provir de um dos dois pólos. Com isso, Jung restabelece a dignidade criadora e não patológica do símbolo.

Por esse enriquecimento e ampliação da noção de símbolo que a teoria de Jung propõe, Durand a considera uma hermenêutica instauradora. A teoria de Jung se mostrou muito importante também para um outro pensador interessado no estudo do imaginário, Gaston Bachelard, filósofo que soube aproveitar todo o enriquecimento do símbolo exposto por Jung.

Em Jung há uma ressalva com relação a certos símbolos, pois a sua teoria considera apenas a atividade de síntese da imaginação simbólica que é, sem dúvida, sua atividade mais normal - porém, Durand observa que existem certos símbolos conscientes que não são personalizantes, ou seja, que não participam do processo de individuação: "Os grandes delírios apresentam todas as características do símbolo e não são 'sínteses' personalizantes, mas, pelo contrário, ilhas de imagens 'obsessivas' por exemplo, isto é, estereotipadas por um único arquétipo"⁴³. Como resultado, Jung acaba não fazendo a distinção entre primeiro tipo de símbolo que é, este sim, por participar do processo de individuação, criador e dinâmico, e o segundo tipo a que Durand denomina de mórbido, justamente por não participar do mesmo dinamismo e do caráter metamórfico do processo de individuação. O primeiro tipo, indica Durand, estaria ligado à consciência simbólica da arte e da religião, e o segundo tipo à consciência simbólica criadora das simples alucinações do delírio, do sonho e da aberração mental.

Pode-se perceber que se em Freud há uma noção muito redutora do símbolo, em Jung, ao contrário, há uma noção demasiado ampla onde processos dinâmicos e

⁴³ Idem p. 60

criadores da consciência simbólica ocupam a mesma posição de processos obsessivos que não tem o *mínimo de caráter dinâmico*.

A restrição feita à teoria de Jung certamente não cabe ao pensamento de Gaston Bachelard que soube aproveitar muito bem a proposição acerca da sobreconsciência, contudo conseguiu perceber e precisar as diferenças entre os processos dinâmicos e não dinâmicos da consciência simbólica. Como se viu, em Jung esta distinção ainda não havia sido feita e, portanto, a Bachelard coube o desenvolvimento da noção de símbolo mais equilibrada e precisa entre as hermenêuticas. Se em Jung a noção de símbolo se caracteriza *demasiado ampla* e em Freud *demasiado estreita*, em Bachelard ela encontra a sua definição mais equilibrada.

Para Bachelard o universo dos símbolos divide-se em três setores de utilização bem diversa. O primeiro deles é o setor da ciência e neste caso tem um caráter negativo, pois, segundo o fenomenólogo francês, pode comprometer a visão clara do objeto. O segundo setor de ação do símbolo ocorre no sonho e na neurose: aqui Bachelard observa que todo símbolo acaba sofrendo uma redução, torna-se, como observara Freud, apenas sintoma de alguma situação traumática. Já o terceiro, este sim, foco das preocupações de Bachelard, é o setor da palavra, da linguagem nascente do que há de mais humano, sempre pensamento e língua. A linguagem poética, para Bachelard, é vista como uma espécie de encruzilhada onde se possibilita o encontro entre uma revelação objetiva e a sua raiz situada na profundidade obscura e subjetiva do indivíduo biológico.

Bachelard, ao contrário da psicanálise que acaba por reduzir os símbolos através da interpretação dos sintomas oníricos, opta pela investigação do

sobreconsciente poético, criativo e dinâmico, que se exprime através de palavras e metáforas e também pela investigação de um sistema de expressão mais maleável e menos retórico que a poesia, que é a fantasia. O importante nestes sistemas de expressão é a possibilidade de manter a consciência clara, desperta e criativa, o que não acontece no sonho, por exemplo, que não possui caráter dinâmico.

Como se viu, Bachelard acaba nortando o desenvolvimento da noção mais equilibrada de símbolo. Porém, até o momento mais se falou da teorização acerca do imaginário do que se procurou apontar sua presença na obra de Noll. Nesse sentido, os próximos capítulos da dissertação procurarão apontar a presença do imaginário em Noll. Vale dizer que para isso a teoria de Bachelard torna-se fundamental e, portanto, preferiu-se continuar a exposição da teoria de Bachelard nos próximos capítulos, não a esgotando neste capítulo, pois assim tem-se a oportunidade de ao lado da teoria bachelardiana apresentar-se a análise de pontos fundamentais da obra de Noll em que o imaginário aparece fundamente.

3. Espaço, Tempo e Memória em João Gilberto Noll

O Milagre do movimento

Gaston Bachelard, preocupado com o problema do imaginário, fez observações argutas com relação ao simbolismo, um dos movimentos importantes para a valorização do imaginário nos dois últimos séculos.

Em suas obras, o filósofo francês mostra vivo interesse pelos poetas simbolistas, constantemente cita Rimbaud, Mallarmé e também simbolistas menos conhecidos, como Victor-Emile Michelet. Em determinado artigo Bachelard dedica algumas páginas ao estudo da poesia de Mallarmé, no qual aponta um problema que não diz necessariamente respeito à obra de Mallarmé, mas sim ao seu público. Bachelard diz que Mallarmé é um poeta incomum e sua poesia é uma ruptura de todos os hábitos e, principalmente, de todos os hábitos poéticos. Até aqui, sem dúvida, não se evidencia nenhuma novidade. A riqueza da observação de Bachelard, porém, se manifesta quando ele resolve apontar o efeito da ruptura apontada em Mallarmé no leitor: mistério. Mistério que, quando investigado, para Bachelard não suscita uma explicação convincente.

Partindo das investigações que não convencem o filósofo, diz-se que Mallarmé, julgado do ponto de vista das idéias, é obscuro. Bachelard refuta isto e diz: "Um tema mallarmeano não é um mistério da idéia; é um milagre do movimento".⁴³ Eis o ponto central da argumentação de Bachelard. O movimento, para o filósofo francês, é uma característica decisiva. Deve-se lembrar da diferenciação que sua teoria faz

⁴³ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 126

entre as imagens produzidas através da sobreconsciência e as imagens 'mórbidas', obsessivas, aprisionadas por um único arquétipo, típicas da inconsciência. A poesia de Mallarmé se constrói essencialmente sobre a mobilidade das imagens, característica de uma consciência criadora: "Em Mallarmé, a dialética reina sobre movimentos; ela se anima no próprio centro dos movimentos inspirados. Numa obra de Mallarmé, o movimento poético sempre refluí sobre si mesmo."⁴⁴ O que Bachelard reivindica é a atenção do leitor para esta mobilidade, pois só considerando-a é possível entender a poesia de Mallarmé não como um mistério e sim como uma poesia impregnada da mobilidade do imaginário.

A obra de João Gilberto Noll parece, muitas vezes, sofrer do mesmo problema presente na poesia de Mallarmé. É necessário entender a mobilidade do imaginário em Noll para que outros pontos se esclareçam a partir desta mobilidade. Não se trata, porém, de uma tentativa pretensiosa de querer esclarecer toda a obra de Noll por este viés, mas, sem dúvida, o imaginário é uma fonte muito importante para o enriquecimento da leitura da obra de Noll. E não se trata também de uma comparação entre duas poéticas, a de Noll e a de Mallarmé. Apenas achou-se que o problema relacionado ao conhecimento, ou melhor, ao desconhecimento do imaginário ainda subsiste e o leitor contemporâneo acaba, muitas vezes, vítima de uma educação essencialmente tecnológica, exigindo da literatura idéias claras e conceitos bem ordenados, tachando de obscuro e misterioso o que disto se afasta. Como bem diz Bachelard acerca da obra mallarmeana, "a análise dos movimentos é reveladora. A análise das idéias, enganosa."⁴⁵ O tipo de consciência que o leitor de Noll deve ter é basicamente o mesmo, Noll não trabalha conceitos mas movimentos.

⁴⁴ Idem p. 126

⁴⁵ Idem p. 129

Assim como a obra de Mallarmé, a obra de Noll, à sua maneira, traz enraizada a estrutura característica da consciência simbólica dinâmica. A primeira marca desta estrutura é a relação tempo-espço.

É preciso inicialmente observar o estado do narrador de Noll, na maioria das narrativas, pois aponta para um dos aspectos fundamentais: a atmosfera de sonho em que está mergulhado. Desde o primeiro livro de Noll, *O cego e a dançarina*, o sonho é um elemento de forte presença. No conto intitulado "Ela", um garoto segue sua mãe que pouco lhe dá atenção e o narrador - neste conto não é o narrador, ainda, que está mergulhado no onírico - faz o seguinte comentário: "...um menino que mal caminha e cai solitário nas poças d'água porque sabe que ela caminha e não quer compromissos com o mundo, quer caminhar como quem se alheia no sono."⁴⁶ Esse mesmo alheamento da mãe em "Ela" estará presente na maior parte das narrativas de Noll. *O cego e a dançarina* é o primeiro livro de Noll, livro de contos, e nele encontram-se narrativas em 1^a e 3^a pessoas, porém nos romances que se seguem a este livro a narração se apresenta em 1^a pessoa. Portanto, a partir de *A Fúria do corpo*, o que se tem é a figura do *narrador* marcada pelo alheamento do sono, o que irá ser determinante para o estudo do imaginário em Noll.

Para que se possa entender um pouco mais em quê esse alheamento do sono pode ser determinante é necessário entender um pouco melhor a teorização de Bachelard sobre o imaginário.

Uma das noções mais importantes presentes no pensamento de Bachelard é o que ele chama de *repercussão*. Apoiado nas pesquisas da psicanalista Eugéne

⁴⁶ NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos* - São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.703. Todas as referências às obras de Noll que se seguem serão extraídas do volume *Romances e contos reunidos*.

Minkowski, Bachelard dirá que no estudo dos problemas propostos pela imaginação poética não se deve levar em consideração os aspectos causais. Tais aspectos , como já foi visto, estão ligados a um outro tipo de imaginação que não possui o dinamismo da imaginação criadora ou poética. Quando Bachelard observa a inadequação dos aspectos causais no tipo de pesquisa que a imaginação criadora pede, está, sem dúvida, criticando a psicanálise de base freudiana que, como também já foi visto, põe em evidência o esquema causal pulsão(causa)- censura - imagem(conseqüência). De acordo com o pensamento freudiano, a imagem tem um passado, ela, aliás, só nasce por ter ocorrido num passado biográfico determinado conflito em que a censura teve de agir opondo-se à libido. A biografia, neste caso, é determinante, caracteriza um passado e a imagem é sempre fruto de um bloqueio da libido, ou seja, de uma regressão afetiva.

Porém, em Bachelard temos um pensamento em busca da valorização da imagem e não, como ocorre em Freud, da sua desvalorização. O filósofo francês acaba encontrando esta valorização quando, em primeiro lugar, utiliza a noção, desenvolvida por Jung, da sobreconsciência e, em segundo, quando propõe que a imagem poética não é determinada por um impulso, ou seja, não pode ser vista como o 'eco' de um passado: "Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. " ⁴⁷

O mais interessante fica por conta do que Bachelard propõe em seguida: " É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de

⁴⁷ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço* - São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. p. 1

ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio." ⁴⁸ Com isso, Bachelard acaba propondo o inverso da visão freudiana com relação à imagem. Se em Freud há, marcando a imagem, um passado bastante preciso, para Bachelard, ao contrário, a imagem possui independência e valor de origem. Isto quer dizer que para Bachelard, no caso da consciência criadora, é o presente que acaba tendo a possibilidade de despertar o passado e não o contrário. A produção presente da imagem ilumina e desperta o passado, daí a importância da idéia de arquétipo, pois ele permite o armazenamento de imagens adormecidas(inconsciente coletivo) e ancestrais que podem ser despertadas a qualquer momento. Não se pode, portanto, deixar de lembrar que o passado em Bachelard tem uma concepção mais ampla, não se limitando à pura biografia. Bachelard, então, revela que o mais importante neste processo é concentrar-se nesta atividade produtiva e dinâmica da imagem, pois com ela se cria uma ontologia direta, sendo o valor de origem da imagem importante neste tipo de processo. Presente e passado se fundem nesta dinâmica criadora, dificultando ou até mesmo impedindo que se entenda este tempo como o tempo consciente ou convencional. Com isso, há uma nova ordem que deve ser considerada quando se estuda aspectos relacionados ao imaginário: imagens se transformando, uma vez que neste valor de origem das imagens o presente não segue subordinado ao passado e, ao contrário, tem o papel de ativá-lo. A coexistência entre passado e presente, sem subordinação, gera, sem dúvida, uma estranha ordem mas que merece ser reconhecida.

⁴⁸ Idem p. 2

O ponto em que Bachelard considera o valor de origem das imagens é fundamental para todo o resto de seu pensamento e também para pensadores que irão aprimorar as proposições de Bachelard, como é o caso do próprio Durand. Esta importância é proveniente do fato de que somente assim a imagem pode ser a imagem pode ser analisada como um ser - *o ser da imagem*, como diria Bachelard - de maneira independente: "...Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico."⁴⁹ A conclusão de Bachelard e o eixo central de sua obra reside justamente na percepção de que a imagem não está subjugada a um individualismo extremo, no qual os significados obtenham validade somente para o indivíduo produtor das imagens, e tampouco está subjugada a um determinismo social que possa padronizá-la. Tudo isto porque, como já se viu, sua origem está ligada a uma consciência criadora que aponta para além das determinações temporais, sociais ou individuais. Por isso, pela sua capacidade criadora, a imagem carrega consigo o poder de surpreender. Bachelard resume bem isto ao citar um comentário de Jean Lescure: "... Portanto, é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz da sua criação um exercício de liberdade"⁵⁰, e completa a observação com um comentário seu: "... em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da

⁴⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 8

⁵⁰ Idem p. 16

sensibilidade.⁵¹ Com esta concepção, Bachelard evita que o símbolo esteja entregue a uma subordinação, seja ela de cunho psíquico ou social. No caso da psicanálise, por exemplo, ele quase sempre será investigado tendo como foco principal a neurose e não o símbolo em si.

Para esta dissertação a postura de Bachelard é significativa, pois em alguns estudos já se observou na maneira de narrar de Noll a apropriação de um estado esquizóide. Em grande parte de sua obra isto parece ser indiscutível, porém o que irá interessar da manifestação esquizóide do narrador de Noll é o devaneio que pode desta manifestação se originar. É no devaneio que a análise da obra de Noll irá procurar se concentrar. Pois, independente da origem deste devaneio, o funcionamento das imagens segue sua ordem. Assim, pretende-se obter uma análise em Noll que privilegie as imagens e não se assente na explicação que surge da possível patologia presente na figura do narrador.

Volta-se então para a literatura de Noll e percebe-se que o seu narrador, sempre afetado por uma consciência criativa dinâmica, está mergulhado num tempo presente contínuo. É a dinâmica das imagens agindo. O peso da presença contínua do presente e a rarefação de referências passadas nas narrativas de Noll provêm deste processo imaginativo e o narrador parece pressentir isto. Em *A Fúria do Corpo* ele irá dizer: "...O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante onde me absorvo de toda a dor já transportada e sem nenhum ressentimento tudo começa a contar de agora..."⁵⁰ Este trecho exemplifica muito bem o poder de fundação ou de origem imposto à imagem, quando o narrador diz que tudo começa a contar de agora é porque ele sabe que

⁵¹ Idem p. 16

⁵⁰ NOLL. *A Fúria do corpo*, p. 25

cada imagem é uma surpresa. Mas é necessário dizer que esta novidade proporcionada pela imagem poética deve-se justamente ao fato da existência da repercussão, a que Bachelard faz referência, em que o dinamismo das imagens se deve tanto ao poder presente e modificador quanto ao conteúdo armazenado e, portanto, referente ao passado, em cada memória. Desta contínua convivência tem-se sempre como resultado a origem, a novidade, dado que o presente é dinâmico e transformador e o passado não permanece a cada provocação da dinâmica presente.

Já se pode observar, com isso, o grande investimento que faz a literatura que trabalha essencialmente com imagens, pois levando em consideração o poder de origem que habita a imagem criadora o escritor tem a possibilidade de criar um novo conhecimento do mundo a cada variação de imagem: "... a imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é, como o conceito, constitutiva..."⁵¹ Pois, apesar da sua variação ela é sempre o resultado de um conhecimento enraizado e modificado pela dinâmica presente. O conhecimento que dela provém não descarta, portanto, nenhuma experiência, passada ou presente, simplesmente a modifica: "Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro."⁵²

Com isto, pode-se entender um pouco melhor o mergulho no imaginário que a obra de Noll representa. David Treece, tradutor das obras de Noll para o inglês e autor do prefácio de *Romances e contos reunidos*, reunião das obras do escritor gaúcho, observa, num dos textos mais elucidativos sobre a obra de Noll, que a obra do autor de *A Fúria do Corpo* se destaca por apresentar uma voz disposta a

⁵¹ BACHELARD. A poética do espaço, p. 3

⁵² idem p. 18

enunciar, num tempo de pura conformidade, um sentimento de insuficiência diante do real, a certeza de que a potencialidade humana está travada e de que seus desdobramentos possíveis não foram esgotados, e completa dizendo o seguinte: "É ali, então, não num voluntarismo facilmente idealista ou utópico, mas na zona crítica entre a recusa da realidade assim como é e o prenúncio do possível, que se dá o drama humano e artístico da ficção de Noll."⁵³ Após observar as possibilidades que a exploração do imaginário oferece, percebe-se claramente que o imaginário na obra de Noll serve como um recurso não de negação total da realidade mas de sua recriação, ou pelo menos a busca desta recriação, através de seu confronto com o irreal, principalmente porque no imaginário "à função do real, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal igualmente positiva,..."⁵⁴. Treece se mostra bastante preciso, portanto, quando aponto o drama central da obra de Noll, drama em que o imaginário se traduz como o campo ideal e possível de comportar. Pois, é neste campo que a realidade pode ser confrontada com total liberdade pelos valores da irrealidade - estes muito menos condicionados - e, como apontou muito bem Bachelard, é desta tensão que nasce o portal para o futuro. Somente nesta 'zona crítica' é que a vocação utópica de Noll encontra espaço na tentativa de se realizar plenamente.

Por tudo isto, pode-se pensar que o resultado do diálogo entre real e irreal servindo à uma intenção utópica seja o de um destino claro, ideal e feliz. Mas, conhecendo a obra de Noll vemos que o seu narrador é, ao contrário, afetado por uma angústia incessante. Bachelard em sua teorização preferiu a investigação das

⁵³ TREECE, David - Prefácio de *Romances e Contos Reunidos* (Obras Completas de João Gilberto Noll). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.7

⁵⁴ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 18

imagens felizes, recebidas positivamente, mas reconhece que nem sempre a literatura revela este saldo positivo de maneira tão óbvia. Noll parece ser um destes casos, contudo somente a percepção de que, como diz Treece, a potencialidade humana está travada e de que seus desdobramentos possíveis não foram esgotados e a decisão de superar estes entraves através do mergulho no imaginário já deve ser vista como um direcionamento positivo, ainda que o sentimento de angústia perpassasse toda sua obra.

A narrativa de Noll segue o ritmo dinâmico da imaginação, de onde surge sempre a nova imagem. Isto acaba, muitas vezes, desnorteando o leitor porque este ritmo parece não definir nenhum enredo possível e não precisar nenhuma referência temporal. Mas este processo é justamente o eixo do funcionamento do símbolo, pois aí o imaginário confunde-se com o dinamismo criador, instaurando uma 'amplificação' poética de cada imagem concreta.

É necessário esclarecer também que Bachelard, ao determinar as diferenças entre uma consciência criadora e uma consciência mórbida, achou por bem diferenciar duas palavras que comumente se encerram na única palavra *sonho*. Para Bachelard, neste caso, não basta orientar-se, como faz a psicanálise, pelas bases etimológicas. Em francês as palavras *rêve* e *rêverie* significam, respectivamente, sonho e devaneio e, portanto, possuem o mesmo étimo. Este fato acaba por amortizar as diferenças entre os dois estados. O sonho, para Bachelard está muito mais próximo da consciência sem dinamismo e pouco tem a acrescentar à criação, ao contrário do devaneio que está diretamente ligado à imaginação criadora. Para Bachelard é o devaneio que tem suma importância em seu método, pois somente o

devaneio situa-se na zona de sobreconsciência. Já o sonho está indissoluvelmente ligado ao inconsciente. A maior riqueza do devaneio sobre o sonho reside aí: na sobreconsciência. Ela marca a existência de uma espécie de ponte entre o mundo vivido e o imaginado: "há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário."⁵⁵. Ora, se a imaginação age nesta zona e tem poder de modificar o conhecimento consciente do mundo, ela é também consciência. Por isso é que Bachelard, citando Shelley, diz que a imagem é semente e nos faz criar o que vemos. É por isso que Durand denomina a teoria de Bachelard como método de recondução instauradora, nele a imaginação nunca é separada do resto das funções psíquicas e biológicas do homem e como resultado tem-se a amplificação da expressão humana: "A fenomenologia dinâmica e 'amplificadora' de Bachelard difere totalmente da fenomenologia estática e niilista de um Sartre, por exemplo. Este último - fiel a Husserl - põe 'entre parêntesis' o conteúdo imaginativo julgando conseguir pôr em evidência, neste vazio, o sentido imaginário."⁵⁶ Por isto é que para Bachelard o lugar privilegiado para a manifestação simbólica é a linguagem, nela a imagem tem suas capacidades potencializadas e o homem, com isso, sua expressão mais plena.

O sonho, muito mais ligado ao inconsciente, não opera com tanto dinamismo e criatividade. Em Noll encontra-se uma série de referências ao sono e ao sonho e o narrador, embora encerre o clima onírico na mesma palavra sonho, sabe das potencialidades a que Bachelard faz referência quando define o devaneio: "... , nessa hora em que quase adormeço é que admiro devoto a beleza de Afrodite, tão

⁵⁵ BACHELARD, Gaston - *A Poética do devaneio*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988. p. 13

⁵⁶ DURAND. *A imaginação simbólica*, p. 64

devoto que nem lembro mais o que veio antes do Silêncio ... " ⁵⁷ Aqui o narrador, afetado pela atmosfera onírica desde a primeira página, percebe o entrelugar em que está alojada sua consciência e apresenta a importante característica do devaneio destacada anteriormente: a concentração em seguir a metamorfose das imagens, valorizando o seu momento de origem, ocupando o lugar até mesmo da memória.

Em *O quieto animal da esquina* o sonho também aparece com muita importância. Logo no início do romance o narrador, ao encontrar Mariana, figura assim como Afrodite bastante volátil, que neste momento fala de coisas tão voláteis quanto ela como druidisas e outros seres estranhos, se refere ao sonho: "Quando ela veio com o papo das druidisas a minha primeira reação foi pensar que eu andava com sono, ia dormir, ou quem sabe encarar meu poema."⁵⁸ A tarefa de propor uma separação, nos romances de Noll, entre o que é sonho ou devaneio e o que não está embebido por esta atmosfera, por tudo que já foi visto, parece estar fadada ao fracasso. Prefere-se, isto sim, propor, que em seus romances o onírico já esteja vigorando desde a primeira página. E quando se falar em sonho na obra de Noll pretende-se apontar o tipo de sonho que Bachelard caracteriza como devaneio, imagens ligadas a este tipo de sonho que a dissertação se propõe a destacar.

O sonho em Noll se destaca como a abertura para um mundo estranho mas também especial. Não se pode deixar de lembrar o que Bachelard destaca como um dos resultados do poder de origem possibilitado pela imagem criadora: novidade. Novidade que Bachelard destaca também como futuro e que pode ser entendida, por isso, como uma revelação. Pode-se destacar vários momentos na obra de Noll

⁵⁷ NOLL. *A Fúria do corpo*, p. 30

⁵⁸ NOLL. *O Quiet animal da esquina*, p. 448

em que se observa o narrador sendo investido do poder de revelação, sempre através do sonho: "Fiquei ali deitado de bruços entre a relva alta, feito escondido na trincheira de uma guerra, divagando que eu começava a entrar num mundo desconhecido, que para permanecer nele era preciso um dom. " ⁵⁹ Mais uma vez se percebe que por mais amarga que seja a atmosfera criada por Noll o sonho é, em suas narrativas, muito importante por ser o 'portão do futuro' e por permitir ao narrador ser investido de um 'dom'. E mais importante, o dom obtido pelo narrador permite que ele possa controlar o tempo, já que o futuro provém da fusão presente-passado. Surge então nos momentos que o narrador revela estar investido do dom de revelação ou vidência o mergulho do narrador em tempos imemoriais ou remotos, em que ele pode incorporar uma realidade nova à sua realidade presente, esgotada e sem expectativas. Revela-se aí o dom por completo: iluminação. No mergulho realizado pelo sonho, na fusão de tempos, surge a possibilidade de iluminar o presente com o que, apesar de velho, em confronto com o atual se renova:

Durmo e me refaço em inéditos poderes, rei de vivências abscôndidas, ilumino com os olhos coisas inexistentes - a arma de um barão, a foice do servo medieval, a ostra do Índico, o gato que se esqueceu de si, num gesto desprendido ilumino o que se nega: a carta que me torna milionário, a vitória sobre o monstro etrusco, a lâmina que me corta a carótida, o beijo da morta; a tudo ilumino como um soberano pródigo, vestígio de todas as misérias se extenuam a minha passagem, passo com o olhar oblíquo mas sereno, vejo a estrela no fim do meu caminho, afeto inquietação diante da fera na curva, não serei um monarca despótico sobre o medo, a tudo atenderei com meu empenho, encarnarei a galhardia da vida em seus primórdios, serei meu próprio pai, abandonarei os enganos da tormenta, me sentarei com os animais, comerei da mesma chaga, o vento me soprará na fronte a inspiração, não abdicó, ao contrário perenizo o

⁵⁹ Idem p. 464

instante como se consagrasse os séculos, sou rei, não abdicó, regem meu corpo belo os mares, as estações, a erupção das lavas, as imagens que emanam das figuras, sim, encontro os homens e com eles me apascento até a noite onde durmo e finjo que esqueço meu reino não para apagar a vida senão para realçá-la no seu avesso e me conjugar ao Sonho: renego portanto o fardo, espáduas sobranceiras inclinam-se sobre o lago azul, miro a disciplina do meu talhe, (...) ⁶⁰

A parte final deste trecho resume bem o que se destacou anteriormente, quando se disse que o mergulho no imaginário, neste caso representado pelo sonho, serve não como uma negação da realidade mas como uma possibilidade de modificação e de superação do esgotamento nela observado. Não se pode deixar de observar, entretanto, que a exploração do imaginário se dá, muitas vezes, através de muita angústia e o mundo em que o narrador está mergulhado aparece como um último recurso, não é pois uma escolha espontânea: "Dormir, sonhar, sorrir no alheamento do meu sono era o que sobrara. E eu estou aqui, ó Deus, assim: dormindo novamente na carência..."⁶¹ Escolher mergulhar no imaginário é, para o narrador, um ato de coragem, pois no entrelugar em que se encontra o confronto entre realidade e irrealidade pode ser desolador, principalmente porque a realidade se mostra muito hostil e contrastada com os valores do irreal sua hostilidade pode crescer. Daí a sensação de desterro e de inadequação que percorre toda a obra de Noll. Por isso também, as várias referências à guerra presente em várias obras suas. Poder debruçar-se sobre o tempo como bem demonstrou o exemplo em que o narrador se coloca como rei para vislumbrar ou projetar alguma possibilidade futura

⁶⁰ NOLL. *A Fúria do corpo*, p. 183

⁶¹ idem p. 151

exige realmente que se invista de um dom aquele que se determina a tal tarefa. Portanto, o dom presente na obra de Noll tem duas faces, a primeira é a que possibilita o trânsito entre presente e passado, história e projeções futuras e a segunda é o fato de que esse dom traz certamente angústia e sofrimento pelo processo de alquimia a que se impõe o narrador. Alquimia porque como se pode perceber o narrador trabalha com opostos a todo momento, basta lembrar da fusão presente-passado ou ainda do processo de vidência (positivo) e angústia (negativo) que impõe o dom a seu possuidor, e destes opostos tem a tarefa de extrair o melhor. O resultado disto é sempre um jogo de antítese, tensões e contradições em que a linguagem é a grande beneficiada.

O narrador, ao final de *A Fúria do Corpo*, irá dizer sobre ele e sua etérea companheira Afrodite: "...lázaros transmissores de um novo convívio, sabemos de agora em diante que somos perdedores sim, mas exploraremos a devastação dessa derrota como quem garimpa na miséria riquezas indizíveis..."⁶² Como em todo o romance, este trecho final tem dupla conotação, pois nem tudo parece derrota, afinal de contas o narrador reconhece ser o portador de um novo convívio, convívio resultante de seu mergulho neste mundo particular e do qual só ele e Afrodite são testemunhas - talvez aí, neste ato quase isolado solitário, esteja o ponto em que o narrador se apóia para decretar sua derrota - e que além disso devem se empenhar em transmitir. Como sempre o narrador traz em cada descoberta, cada novidade, cada vidência a dupla marca da esperança e do sofrimento. Portanto, apesar do sofrimento e desagrado, o mergulho no onírico é uma necessidade para este narrador que se recusa a aceitar a realidade como é. Em *Bandoleiros* o narrador irá

⁶² Idem p. 205

dizer: "...Só me interessavam aqueles que me abriam um pouco mais a clareira do sonho. De historietas e historinhas eu andava cheio. Queria um interlocutor que viesse e me dissesse claramente que meus miolos sonâmbulos eram viáveis. O resto eu já aprendera tudo..."⁶³

Até o momento, ao tentar observar um pouco do funcionamento do imaginário e do imaginário em Noll, se falou mais da questão do tempo. Contudo, não se pode esquecer que neste caso o espaço é de vital importância. No imaginário, ao lado do tempo o espaço também opera com grande vitalidade. Já se observou que para Bachelard, no que diz respeito ao tempo, há uma inversão de valores que tem como consequência uma grande influência e modificação do passado pelo presente. Contudo, quando se fala de memória, não se deve, segundo orienta Bachelard, ter somente como referência o tempo. Sobre isso Bachelard dirá o seguinte:

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços de estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.⁶⁴

Bachelard encontrou na figura da casa o exemplo maior da importância do espaço no imaginário. Uma de suas obras fundamentais, *A Poética do Espaço*, se concentra na análise dos espaços que marcam fundamentalmente a casa, como é o caso do porão e do sótão, ou de espaços que a substituem como a gaveta, o cofre e

⁶³ NOLL. *Bandoleiros*, p. 290

⁶⁴ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p. 28

os armários. A figura da casa, em Bachelard, assume um valor cósmico, assim como toda sua análise fenomenológica dos símbolos:

Esta prospecção fenomenológica dos símbolos poéticos vai abrir-nos, através da obra de Bachelard, de modo confuso nas primeiras obras e cada vez com maior precisão, sobretudo num dos seus últimos livros, *La Poétique de la Revêrie*, as grandes perspectivas de uma verdadeira ontologia simbólica que, por encerramentos sucessivos, conduzem aos três grandes temas da ontologia tradicional: o eu, o mundo e Deus.⁶⁵

O espaço da casa serve, portanto, para um conhecimento que supera os limites da casa expandindo-se em dois sentidos: para fora, onde o homem passa a pensar o seu lugar de acolhimento no mundo, e para dentro onde o símbolo da casa surge como metáfora dos espaços da alma humana em que residem memória, percepção e imaginação. Com isso, Bachelard procurará evidenciar o que ele chama de integração psicológica que se define como um processo dinâmico em que as imagens transitam em uma espécie de jogo entre exterior e interior ou intimidade. Bachelard usa então a imagem da casa, que é, como ele mesmo diz, 'um verdadeiro cosmos', para relacionar o tempo e o espaço no imaginário.

Bachelard irá dizer que todos os abrigos, todos os refúgios, têm valores oníricos consoantes. O imaginário, portanto, opera diante dos espaços que simbolizam possíveis refúgios:

Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir 'paredes' com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção - ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros,

⁶⁵ DURAND. *A Imaginação Simbólica*, p. 64

duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e do sonho.⁶⁶

O narrador de Noll, mergulhado no imaginário, passa por esta experiência, sensibiliza os espaços de abrigo. Em *A Céu Aberto* as tendas do acampamento de guerra ganham do narrador características de um ser vivo, passando a mesma idéia de cansaço existente no próprio narrador: "Que fim levou você meu irmão?!, perguntei a uma barraca branca que encontrei, parecendo uma enfermaria. Tudo pulsava ao redor. É mesmo, as tendas em geral como que queriam se comunicar, algumas davam a clara sensação de arfar. E não era consequência do vento. Na manhã que se abria o ar se revelava parado."⁶⁷ As tendas que dão a sensação de arfar são as que servem os soldados da imprecisa guerra que permeia todo o livro e por isso é preciso lembrar que para o narrador de *A Céu Aberto* o verdadeiro espaço se opõe à clausura das tendas de guerra. O lugar das vivências mais intensas do narrador é, como o próprio título do romance sugere, a céu aberto. Assim, tanto a guerra quanto a clausura que ela possa representar ao narrador, são por ele repudiadas através da sensibilização do espaço. Na literatura de Noll é preciso, portanto, estar atento à descrição dos espaços e aos elementos que compõem estes espaços. A descrição dos espaços percorridos pelo narrador de Noll podem ser muito mais reveladoras do que qualquer discurso constituído de maneira mais lógica e linear. No próximo capítulo, ao se observar a proposta integral de Durand a respeito do símbolo, será dada a devida atenção a alguns dos elementos

⁶⁶ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p. 25

⁶⁷ NOLL. *A Céu Aberto*, p. 609

que compõem os espaços da narrativa de Noll, como por exemplo o sol, a água, o céu e o abismo.

Quando se faz referência a um discurso, presente em Noll, que privilegia a descrição de espaços e não privilegia a constituição de um discurso mais lógico, se faz referência a um tipo de discurso que não se preocupa com as delimitações espaciais e temporais convencionais. Como já se pode observar, em Noll há uma interpenetração de tempos que causam a impossibilidade de uma definição temporal precisa e estes tempos, por sua vez, estão diretamente ligados, quando não subordinados, ao espaço que, como bem diz Bachelard, tem a função de reter o tempo comprimido. Só estas características já interrompem toda a possibilidade de considerar a narrativa de Noll um trabalho que privilegie a linearidade espaço-temporal.

Para que a relação diversa entre tempo e espaço, presente na obra de Noll, e que se encontra na natureza do imaginário, possa se completar é necessário que também que se faça uma reflexão sobre a questão da memória. É ainda na imagem da casa, proposta por Bachelard, que se vai encontrar uma boa análise acerca da memória. Deve-se lembrar que Bachelard usa a imagem da casa como uma espécie de modelo geral que melhor exemplifica a relação tempo/espaço e memória. Como se viu, diz Bachelard que o espaço traz o tempo comprimido, em que convivem passado e presente permanentemente se interpenetrando. Com a casa não será diferente, pois como espaço traz também o tempo comprimido. É aí que entra o papel da memória, pois através dela é que se pode recuperar o tempo vivido, porém não se pode esquecer que este tempo vivido é recuperado dentro de um espaço que

se caracteriza por ser inevitavelmente presente e dinâmico uma vez que a imaginação tem presença fundamental:

Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente 'vivida', não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: 'Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos' tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, no âmbito de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança ⁶⁸

Vê-se, mais uma vez, passado e presente se relacionando tendo como resultado a já comentada vidência da qual o narrador se investe. Não se pode deixar de observar também a presença dominante do espaço, que no exemplo de Bachelard é simbolizado pela casa. Mas o mais importante é o que Bachelard irá dizer em seguida sobre a memória e a imaginação:

Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. ⁷⁰

Não se pode deixar de lembrar da importância do espaço na obra de Noll. Pode-se encontrar inúmeros exemplos, em todas as suas obras, do espaço como

⁶⁸ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p. 25

⁷⁰ Idem p. 25

elemento que impulsiona todo o desenvolvimento das narrativas. As sequências de imagens que se sucedem e acabam por construir os romances de Noll são definidas essencialmente pela mudança de espaço do narrador dentro da narrativa. Em *Harmada*, por exemplo, há uma mudança brusca de espaço logo no início do romance: O narrador, que acaba de chegar em casa, inicia um comentário e, após tomar banho, muda repentinamente de espaço dando continuidade ao comentário em um bar:

Peguei uma roupa que eu esquecera meses atrás num canto da sala, uma ducha fria para me limpar e matar o calor, isto era bom...um lenhador, um homem barbudo no outro lado do basculante do banheiro, boné amarelo com dizeres que eu não conseguia ler, ele tentava derrubar a machado uma árvore ressecada, palheiro parado na boca..., mas este banho, eu pensei, olha só o caldo escuro que escorre...

Eu poderia rir, e foi isto o que se deu, eu ri. Não, não foi na frente do espelho, não foi dentro daquele banheiro, foi no bar onde eu estava agora, apoiado a um balcão, conversava com o rapaz que atendia, ele contava que acabara fazia pouco o seu serviço militar.⁷¹

Além das mudanças abruptas de espaço pode-se observar na obra de Noll mudanças menos bruscas, marcadas pelo movimento, pelo andar errante do narrador e que servem igualmente para impulsionar e dar sequência às narrativas. Em *A Fúria do Corpo*, por exemplo, o narrador e sua companheira, Afrodite, fazem uma verdadeira via-crucis pela Cidade do Rio de Janeiro, revelando espaços como hospitais, bares, ruas, favelas, hotéis, etc. Em certo trecho do livro o narrador chega mesmo a duvidar de um possível fim de sua errância, vendo possibilidade de fim

⁷¹ NOLL. *Harmada*, p. 499-500

apenas em um lugar utópico, intocado, passível de um reencantamento, bem de acordo com a marca do visionário já observada quando da análise do tempo na obra de Noll.

Saímos pela Atlântica ligados pelo abandono que nos faz andar em direção ao pouso impossível, jogados à sorte do abandono absoluto queremos agora nos sagrar empreiteiros de uma chegada que terá de vir de onde for, aqui, na Catalunha, na Terra do Fogo, em Istambul, na Amazônia, em Eldorado, há um pouso isso é certo, um lugar que nos aguarda ainda intocado e ali ficaremos perscrutando os caprichos da terra, os desejos do rio, as manhas do ar,...⁷²

Observando, portanto, a importância do espaço na obra de Noll e voltando ao que Bachelard diz sobre memória e imaginação chega-se à última observação importante que deve ser feita sobre a obra de Noll neste capítulo. Com Bachelard aprende-se que a memória não depende apenas do tempo, uma vez que este depende do espaço que, como se viu, tem a função de comprimir passado e presente. Com isso, toda memória ao depender do espaço acaba dependente também da própria imaginação que trabalha no preenchimento dos espaços da memória. Para Bachelard não existe uma memória pura e desvinculada da imaginação e por isso ele observa que memória e imaginação não se deixam dissociar e ambas constituem a união da lembrança com a imagem. Bachelard usa o magnífico exemplo da casa e diz que na lembrança da casa de infância traz-se a lembrança de todas as casas vividas e imaginadas posteriormente - aqui mais uma vez o presente ilumina o passado - , não se pode recuperar fielmente a casa da infância pelo simples fato de se estar vivendo e de se ter conhecido e imaginado

⁷² NOLL. *A Fúria do Corpo*, p. 138

inúmeras outras casa depois disso. Portanto, quando se fala em memória não se deve descartar a capacidade imaginativa: "Nas obras da imaginação poética, os valores têm tal signo de novidade que tudo o que deriva do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação"⁷³.

Esta observação se torna muito importante quando se pensa no processo pelo qual passa o narrador dos romances de Noll. Há nas narrativas de Noll um espaço muito pequeno para lembranças relacionadas ao passado de seus personagens. Como a narração em Noll está mergulhada no processo imaginativo pode-se observar que memória e imaginação convivem, porém é à imaginação que se dá privilégio de ocupar quase que a totalidade das narrativas enquanto à memória restam apenas pequenos momentos de manifestação. Pode-se pensar, portanto, que o que poderia se caracterizar como o centro dos personagens e da própria narrativa, a memória, acaba se tornando periférico, pois o narrador, saturado dos fatos já estabelecidos, sabe que somente pela imaginação é que se abrem as possibilidades de mudanças e de novidades. Irá dizer o narrador de *A Fúria do Corpo*:

Lembro ter perdido abruptamente a memória, o passado em brumas, não recordava ao menos meu nome, nada, a cabeça transportando em torvelinho a imagem dela, talo ardente da medula, eu disse Afrodite, assim eu te batizo - Afrodite - assim eu te nomeio para toda a existência, assim eu te escolho. E anoiteceu no mais rápido crepúsculo da minha vida, e depois disso não me perguntem porque responderei não sei. E assim se deu.⁷⁴

⁷³ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p. 181

⁷⁴ NOLL. *A Fúria do Corpo*, p. 159

Fica evidente, portanto, a recusa de uma simples memória que tem como função apenas recordar precisamente fatos e acontecimentos. É necessário recorrer à imaginação para que da dinâmica de suas imagens possam surgir possibilidades. Para o narrador de Noll há na memória um esgotamento e uma saturação inaceitáveis. Com isso, a especulação do narrador a respeito de si mesmo não se dá escavando incessantemente fatos de seu passado mas se dá observando o que a dinâmica das imagens pode proporcionar.

Por isso, quando ele diz 'não sei' esta afirmação tem de ser levada bem a sério, pois o não saber é uma condição prévia para o tipo de investigação escolhido pelo narrador. É necessário negar a memória, esquecer, olhar o mundo com olhos infantis para proporcionar a possibilidade do surgimento de um novo saber. Há um desejo evidente de reencantamento do mundo nesta postura. O batismo de Afrodite é significativo para reforçar o que foi dito até agora: foi preciso negar a memória para que Afrodite recebesse seu *novo* nome. Afrodite representa neste momento a novidade, a descoberta. Ao se posicionar desta maneira, seguindo a dinâmica das imagens, a obra de Noll está muito mais próxima da poesia do de qualquer outro gênero: "(...)Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade."⁷⁵. Mais significativo ainda é o que diz Jean Lescure, citado por Bachelard em *A Poética do Espaço* e que encaixa perfeitamente no direcionamento

⁷⁵ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p. 16

⁷⁶ Idem p. 16

que até agora se deu em relação à obra de Noll: "(...) ...Portanto, é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade." ⁷⁶ A observação de Lescure parece resumir tudo que se disse até agora a respeito da obra de Noll. Em *A Fúria do corpo*, por exemplo, percebe-se uma obsessão pelo começo puro a que se refere Lescure, pois Afrodite morre, renasce e é batizada algumas vezes dentro da narrativa.

Isto só evidencia o quanto é importante para Noll o mergulho no imaginário, pois é este mundo que não segue as convenções espaciais e temporais que fornece a condição necessária para seus narradores nauseados da realidade que, por si só, já não oferece nenhum tipo de encantamento, buscarem este encantamento na fugacidade reveladora de cada imagem. Assim, dirá o narrador de *A Fúria do Corpo*: "(...)digo-lhe que nada é tão real quanto a possibilidade de se criar uma outra realidade."⁷⁷

Finalmente, pode-se pensar que ao mergulhar no imaginário os narradores de Noll não põem somente suas memórias pessoais, biográficas em xeque, põem em xeque também as possibilidades tradicionais de narração que se apóiam nas referências históricas. Em *A Céu Aberto*, por exemplo, a imprecisão referente a aspectos históricos é flagrante e o narrador, situado no meio de uma guerra, não consegue compreendê-la, nem tampouco identificá-la: "(...) Levara o meu irmão doente até a presença do nosso pai esperando alguns trocados para tratá-lo, e eu

⁷⁷ NOLL. *A Fúria do Corpo* p. 160

aqui agora de farda, caçado para a condição de soldado numa guerra a que nem sabia que nome dar. Ora, todas as guerras têm nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coréia, Paraguai...(..."⁷⁸. Fica evidente a rarefação de referências históricas precisas. Bem sabe o narrador que a dinâmica das imagens - que acabam por refutar, como se viu, toda possibilidade de linearidade histórica - pode ser tão ou mais reveladora que uma especulação histórica, é nisso, portanto que o narrador de Noll aposta. Bachelard, ao se referir ao espaço da casa e consequentemente ao universo do imaginário, diz o seguinte: "Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida."⁷⁹ Não há dúvida de que a obra de Noll, especialmente nos romances *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*, escolhe o caminho do imaginário com toda a poesia que ele pode oferecer ao invés de decidir-se por uma abordagem histórica. Como bem observa Bachelard, a poesia, a boa poesia, não pode jamais se prender a limitações temporais ou espaciais e o imaginário, que aí opera, se distancia claramente da história, fundando uma nova ordem de conhecimento.

Nos dois próximos capítulos, já com a noção integral de símbolo desenvolvida por Durand, a dinâmica das imagens presente em Noll poderá ser estudada um pouco melhor. Através da análise dos elementos que compõem os espaços dos romances e do olhar do narrador, poderá se perceber que a aparente falta de sentido pode ser extremamente reveladora. Até agora destacou-se o poder de revelação que o mergulho no imaginário pode oferecer, daqui por diante a tarefa será a de destacar o que este mergulho efetivamente revela.

⁷⁸ NOLL. *A Céu Aberto*, p.610

⁷⁹ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p. 26

4. O Trajeto Antropológico

Gilbert Durand reconhece a herança decisiva legada por Bachelard no que diz respeito ao estudo do imaginário: "Por outras palavras, depois de Bachelard, só faltava 'generalizar' a antropologia restrita do autor de *Poétique de la revêrie*, sabendo bem que esta generalização, pelo seu próprio método, só pode ser uma integração maior dos poderes imaginativos no coração do ato de consciência."⁸⁰ Contudo, apesar do claro reconhecimento, Durand aponta a necessidade de um aprimoramento nas propostas do filósofo francês. É significativo quando Durand aponta a fundação de uma antropologia em Bachelard, pois deve-se à teorização do filósofo francês a indicação mais bem elaborada da amplitude da presença do imaginário no homem.

Quando Bachelard se esforça para indicar o dinamismo do imaginário está também mostrando que no imaginário não há uma relação de subordinação, seja ela de ordem social, psicológica ou individual. O símbolo, portanto, nasce da convivência de todos estes campos, podendo ser colhido através da especulação de suas manifestações nos diversos campos.

Contudo, apesar do apontamento da amplitude do imaginário, a teoria do filósofo francês se restringiu à especulação da linguagem poética baseada na noção, discutida anteriormente, da sobreconsciência. Para Durand, portanto, a noção presente em Bachelard, embora não deva ser descartada e tenha ajudado até aqui a pensar a discussão de tempo e espaço no imaginário, se mostra ainda limitada. A

⁸⁰ DURAND. *A Imaginação Simbólica*, p. 71

proposta de Durand segue o caminho antropológico aberto por Bachelard, mas se mostra disposta a não se restringir aos aspectos da linguagem poética, a linguagem poética é apenas um dos campos de manifestação do imaginário. Com isso, tem-se, com Durand, uma proposta mais abrangente e que tem a vantagem de não descartar nenhuma das principais teorizações a respeito do imaginário. A importância de Bachelard na obra de Durand é capital, pois dá a abertura para se pensar o imaginário de uma forma mais global, uma forma em que certos aspectos de cada uma das importantes teorias do imaginário são aceitos e têm sua validade reconhecida. Encontra-se na obra de Durand, na intenção de ser uma teoria totalizadora e geral do imaginário, considerações que vão desde aspectos ligados intrinsecamente a dados do inconsciente, onde bem cabe a teoria de Freud, como também a dados exteriores, em que a sociologia e a história dão boas contribuições.

Mas é na fisiologia que Durand vai encontrar o principal material teórico que o ajudará na tarefa de propor uma teoria tão globalizante. Durand, em sua análise antropológica, ao considerar o campo psicossociológico acaba por se deparar com três grupos de estruturas, fornecidas por pensadores da área, fundamentais para o funcionamento do imaginário e classificação dos símbolos: *Esquizomorfas*, *Sintéticas* e *Místicas*. Ele descobre ainda que estas estruturas coincidem com as descobertas psicofisiológicas dos pensadores da Escola de Leningrado (Betcherev, Oufland, Ouktomsky) relativas aos *reflexos dominantes*, reflexos que organizam todos os outros reflexos: dominante postural, dominante digestiva e dominante copulativa. Está, portanto, configurado o trajeto antropológico indicado por Durand. A constituição do símbolo, para Durand, mobiliza os vários níveis da natureza e da cultura humana, participam desta constituição tanto os níveis mais internos -

biológicos e psicológicos - quanto os mais externos como, por exemplo, as determinações sociais, temporais e espaciais. Contudo, é bom destacar a mesma importância que Durand dá a cada um dos níveis:

No entanto, neste encontro das categorias simbólicas 'arquetípicas' ('axiomáticas', diria Bachelard) com a reflexologia não existe qualquer relação de causa a efeito. O 'trajeto antropológico' pode ser seguido no sentido: fisiologia→sociedade, ou, ao contrário, sociedade→fisiologia. Simplesmente, verifica-se uma convergência dos símbolos em séries isotopas em diferentes níveis antropológicos.⁸¹

Durand observa, portanto, que não há primazia das determinações sociais sobre as fisiológicas ou vice-versa, como acontece em Freud, por exemplo, ao definir as pulsões. Com isso, Durand aponta uma possibilidade mais abrangente de especulação acerca do símbolo: a representação do símbolo pode ser verificada através da análise dos níveis mais internos ou através dos níveis externos, sem nenhuma desqualificação para qualquer uma das abordagens, desde que se considere, é claro, a importância dos níveis não privilegiados pela análise mas igualmente determinantes no que diz respeito à totalidade do símbolo.

É importante observar que a tripartição encontrada na origem reflexa e ainda totalmente biológica do trajeto antropológico, estará presente constantemente em todos os outros diferentes níveis da formação do símbolo. Cada uma destas estruturas sugere um sistema de formulação lógica e, como resultado, pode-se dizer que o símbolo não se reduz a *uma* lógica delineada. O símbolo está sempre ligado a um dos *três* direcionamentos lógicos estabelecidos pelas estruturas biológicas. As

⁸¹ DURAND. *A imaginação Simbólica*, p. 78

estruturas reflexas caracterizam ainda uma das extremidades do trajeto antropológico, a extremidade, pode-se dizer, mais abstrata do trajeto, regida somente pelo sentido lógico, situada ainda no inconsciente biológico. Deve-se salientar ainda o grau de transformação destas estruturas, pois um conjunto de outras estruturas, em outros níveis, a ela se liga, e a cada modificação ou 'metamorfose' de um destes níveis induz também a uma transformação das estruturas biológicas e, como resultado, a uma transformação do próprio campo imaginário:

O substantivo 'estrutura', acrescentado a atributos com sufixos tomados da etimologia da palavra 'forma', e que, na falta de melhor, utilizaremos metaforicamente, significará simplesmente duas coisas: em primeiro lugar que essas 'formas' são dinâmicas, ou seja, sujeitas a transformações por modificações de um dos termos, e constituem modelos taxionômicos e pedagógicos, quer dizer, que servem comodamente para a classificação mas que podem servir, dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário (...).⁸²

Durand em seu *A Imaginação Simbólica* fornece um quadro de classificação das imagens que deixa bastante clara a posição de cada uma das estruturas do trajeto antropológico proposto por ele. Para que se possa melhor visualizar e entender as estruturas e a extensão total do trajeto antropológico, optou-se por transcrever o quadro, de maneira resumida e indicando apenas as estruturas que serão aproveitadas na análise da obra de Noll, para esta dissertação. A próxima página, portanto, será dedicada à visualização do quadro de classificação das imagens proposto por Durand:

⁸² DURAND. *As estruturas antropológicas do imaginário...*, p. 63

REGIMES OU POLARIDADES		DIURNO				NOTURNO			
Estruturas		Esquizomorfas				Sintéticas		Místicas	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos		EXCLUSÃO, CONTRADIÇÃO E IDENTIDADE.				CAUSALIDADE		ANALOGIA E SIMILITUDE	
Reflexos dominantes		Dominante POSTURAL com os seus derivados manuais e o adjuvante das sensações à distância (vista e audiofonação)				Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores rítmicos e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).		Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes coenestésicos, térmicos e os seus derivados tácteis, olfativos e gustativos	
Esquemas 'verbais'		Distinguir				Ligar		Confundir	
		Separar/ Misturar		Subir/Cair		Amadurecer, Progredir		Descer, possuir, penetrar.	
Arquétipos 'epítetos'		Puro/Maculado Claro/Escuro		Alto/Baixo		Avante, por vir		Atrás, passado	
								Profundo, calmo, quente, íntimo, escondido.	
Arquétipos 'substantivos'		-A Luz/ As Trevas -O Ar / O Miasma -O batismo/ A Mácula		-O Cume/O abismo -O Céu/O Inferno -O Chefe/O Inferior -O Anjo/O Animal		-O Fogo-Chama -O filho -A árvore -O germen		-A roda -A cruz -A lua -O Andrógino -O Deus plural	
								-O Microcosmos. -A criança, o Pequeno -O animal mãe -A Cor, a Noite -O recipiente	
Dos símbolos aos sintemas		O Sol, o Azul, o Olho do Pai, a Clausura, a tonsura, etc.		A Escala, a Escada, a Águia, a Pomba, Júpiter, etc.		O Calendário, a Aritmologia, a Triade, a Tétrade, a Astrobiologia.			
						A iniciação, O nascido duas Vezes, a Orgia, O messias, a Música, etc.		O Sacrifício, O Dragão, O Caracol, O Cordeiro, O Sabre , etc.	
								O ventre, Comedores e comidos, as Gemas, Melusina, o Véu, a taça, etc.	
								A tumba, o berço, a Ilha, a caverna, o Mel, o Vinho. o Ovo, o Ouro, etc.	

Com este quadro, exposto de maneira resumida, pode-se observar por completo o trajeto proposto por Durand. Deve-se observar no quadro que somente a partir dos *arquétipos substantivos* é que o símbolo começa a ganhar maior clareza e concretude. Porém, é neste ponto que se apresenta uma forte contradição, pois a partir do momento que a concretude do símbolo passa a se fazer presente, ele 'perde' toda uma riqueza de sentidos que ficam encobertos por uma única imagem que passará a ser representada pela linguagem. Na verdade esta não é uma exigência do símbolo mas sim da própria linguagem que precisa descartar, ou melhor, condensar os vários outros sentidos para que possa enquadrar o símbolo dentro de um sistema verbal. Neste momento, no momento de sua substantivação, ou seja, quando o símbolo, já próximo da extremidade exterior, social e cultural de seu trajeto, passa a depender da linguagem verbal, ele acaba apresentando a sua face signo, como se viu nos primeiros capítulos deste trabalho.

Contudo, observou-se também que, apesar do símbolo pertencer à categoria do signo, sua profundidade de significados era infinitamente superior à do signo. Com o quadro da classificação das imagens esta profundidade fica bastante evidente. Quando identifica-se a parte superficial ou verbal do símbolo é necessário que se pense em todo o trajeto exposto por Durand. Se na superfície deste trajeto tem-se a limitação lingüística, há uma raiz profunda do símbolo que remete para a origem biológica de cada ser humano. Além disso não apenas as duas extremidades operam na formação do símbolo, pois outros níveis continuam atuantes. Durand explica muito bem o processo de construção do símbolo através da relação entre alguns dos níveis, observando o trajeto no sentido do mais amplo ao mais estreito

ou mais limitado, neste caso desde os esquemas verbais até o símbolo propriamente dito - e evidencia a fragilidade do símbolo comparado à níveis que o antecedem:

É que, com efeito, os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar. Encontramo-nos então em presença do símbolo em sentido estrito, símbolos que assumem tanto mais importância quanto são ricos em sentidos diferentes. É, como viu Sartre, uma forma inferior, porque singular, do esquema. Singularidade que se resolve na maior parte das vezes na de um 'objeto sensível', uma ilustração concreta do arquétipo do esquema. Enquanto o arquétipo está no caminho da idéia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio: para um grego, o simbolismo da Beleza é o Doríforo de Policeto. Deste comprometimento concreto, desta reaproximação semiológica, o símbolo herda uma extrema fragilidade. Enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto. Pode-se mesmo dizer que perdendo polivalência, despojando-se, o símbolo tende a tornar-se um simples signo, tende a emigrar do semantismo para o semiologismo: o arquétipo da roda dá o simbolismo da cruz que, ele próprio, se transforma no simples sinal da cruz utilizado na adição e na multiplicação, simples sigla ou simples algoritmo perdido entre os signos arbitrários dos alfabetos.⁸³

A transcrição deste trecho extenso da obra de Durand se justifica pelo fato de evidenciar com exatidão a posição delicada do símbolo. O processo de concretude pelo qual passa o símbolo acaba por limitá-lo quando comparado à estruturas mais profundas e amplas. Com tal limitação, como pode o símbolo representar conteúdos bem mais amplos situados em níveis que não esboçam qualquer adequação às limitações da linguagem e da racionalização? Isto acontece através do que Durand

⁸³ DURAND. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário...*, p. 62

denomina de mito, denominação aliás que deve ser diferenciada, como alerta Durand, de seu sentido mais comum, herdado da etnologia. O mito, para Durand, é o recurso que permite que um conjunto de símbolos, cada qual considerado a partir de toda sua raiz antropológica, se organize através da linguagem e possa evidenciar ou racionalizar, na própria linguagem, estruturas mais profundas. Na verdade é uma tentativa de apontar para conteúdos que, impossíveis de serem abarcados em sua totalidade, podem ser evidenciados parcialmente através da concretude preñe de raízes abstratas que é o símbolo:

No prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos podemos considerar o mito. Não tomaremos este termo na concepção restrita que lhe dão os etnólogos, que fazem dele apenas o reverso representativo de um ato ritual. Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária.⁸⁴

É necessário que se diga que a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes a uma organização estática a que Durand dá o nome de "constelação de imagens". O fato é que o método usado na classificação das imagens acaba apontando o mesmo tipo de classificação tanto para os mitos quanto para as constelações. Neste caso, não se pode deixar de lembrar que no mapeamento que Durand faz do imaginário alguns processos patológicos estão inclusos. O imaginário

produzido pelo surto esquizofrênico, por exemplo, não pode deixar de ser constatado por um método que pretende ser bastante abrangente. Daí também as constelações de imagens que não deixam de serem organizações simbólicas mas que não possuem a mesma capacidade dinâmica de um processo imaginário saudável que se desloca de uma estrutura a outra sem maiores obstáculos. Decidiu-se dar destaque, até o momento, à organização dos mitos e das constelações de imagens pelo fato de que a tarefa final desta dissertação é buscar os mitos e as constelações de imagens na obra de João Gilberto Noll e observar o que revelam.

Por fim, deve-se observar a extrema amplitude da proposta de Durand na tentativa de explicar o imaginário. Para que se tenha uma idéia desta amplitude basta pensar a posição, dentro do esquema proposto por Durand, dos arquétipos definidos por Jung. Não se pode esquecer que a proposta de Jung é também ela bastante ampla, mas, como o próprio Durand observa, é de uma amplitude sem restrições ou diferenciações. Na opinião de Durand, Jung vê no símbolo apenas "uma síntese mental que torna incompreensível o simbolismo entretanto agudo da doença mental e do automatismo dereístico."⁸⁵ Ao contrário, em Durand, nota-se que os processos de doença mental são considerados, contudo são bem identificados e diferenciados, tendo presença definida principalmente na primeira estrutura observada por Durand, em seu quadro: esquizomorfa.

Entretanto, quando se pensa na presença dos arquétipos junguianos dentro do quadro geral de Durand observa-se que eles formam apenas um dos níveis propostos. A especulação de Jung, portanto, diz respeito a um dos níveis configuradores do imaginário. Durand, seguindo as primeiras orientações existentes

⁸⁴ Idem p. 62-63

⁸⁵ DURAND. *A Imaginação Simbólica*, p. 73

na obra de Bachelard, consegue matizar e ampliar a noção de símbolo, mostrando que suas raízes penetram além da linguagem poética, como pensava o próprio Bachelard, além dos puros processos psíquicos, como pensava Freud, enfim, o pensamento de Durand mostra que sim, que essas são áreas de atuação do imaginário, mas que é no conjunto formado destas e outras áreas, como a fisiologia, por exemplo, que deve se concentrar a investigação do imaginário. Durand aponta portanto a restrição no campo de análise de cada um dos pensadores que se propuseram a investigar o imaginário. Assim como o método de Jung, o método de cada um dos pensadores restringiu-se à análise de apenas um dos níveis do imaginário. O que Durand propõe com seu método é o que ele chama de *convergência das hermenêuticas* que é justamente a união das hermenêuticas, tanto as instauradoras quanto as redutoras para que se possa dar conta do amplo processo que caracteriza o imaginário:

Mas se o objeto da simbologia é por essência pluridimensional e se refrata ao longo de todo projeto antropológico, daí resulta que já não podemos contentar-nos com uma hermenêutica limitada a uma única dimensão. Por outras palavras, tanto as hermenêuticas redutoras como as hermenêuticas instauradoras que examinamos até agora pecam pela restrição do campo explicativo. Só adquirem valor juntas umas às outras, sendo a psicanálise esclarecida pela sociologia estrutural e tomando esta última, como referência, uma filosofia do tipo cassireriano, junguiano ou bachelardiano. O corolário do pluralismo dinâmico e da constância bipolar do imaginário é, como Paul Ricoeur descobre num artigo decisivo, a coerência das hermenêuticas.⁸⁶

⁸⁶ DURAND. *A Imaginação Simbólica*, p. 91

Este trecho parece esclarecer bastante a proposta de Durand e evidenciar a amplitude de seu projeto. Sem desconsiderar nenhuma das hermenêuticas, mas apontando suas limitações, mostra uma clara intenção de aproveitar os melhores caminhos desenvolvidos por cada uma, criando desta forma uma visão mais global sobre o imaginário. O exemplo mais bem acabado deste projeto pode ser encontrado em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. O livro é o resumo da aplicação prática e teórica da visão de Durand. A análise de cada um dos principais mitos humanos revela, pela própria natureza do mito definido por Durand, uma amplitude de significações e aponta para a presença do imaginário nos vários níveis da atividade humana. Como diria o próprio Durand, a imaginação não pode mais ser vista como um déficit ou uma pré-história do pensamento saudável, pois revela-se 'como o fator geral de equilíbrio psicossocial'.

Com isso, o próximo capítulo irá, tendo como principal fonte *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, tentar levantar os principais mitos e constelações de imagens que caracterizam os narradores de Noll e ver o que de importante revelam.

5. Os conteúdos antropológicos das imagens na ficção de Noll.

Antes de se observar a presença das estruturas simbólicas na obra de Noll é preciso que se faça ainda uma observação acerca do pensamento de Durand. Já se disse que sua classificação das imagens tem como chave os estudos da fisiologia, que confirmam biologicamente a mesma tripartição obtida no campo da psicossociologia. No campo psicossociológico confirmou-se então as estruturas esquizomórficas, sintéticas e místicas. Já no campo psicofisiológico foram confirmadas as três estruturas referentes aos reflexos dominantes: Postural, Copulativa e Digestiva. No intuito de dar uma coerência maior e mais precisa à sua classificação, Durand estabelece em seu quadro de classificação dois regimes, a que irá nomear de Regime Diurno e Regime Noturno. Tais Regimes se caracterizam por serem categorias mais gerais que as próprias estruturas, e por isso, com a capacidade de organizarem todo o processo que envolve o imaginário. Dentro da classificação dos Regimes estão todos os outros níveis do imaginário, desde o mais interior ao mais exterior: "A partir daqui podemos estabelecer o princípio do nosso plano, que, considerando essas notáveis convergências da reflexologia, da tecnologia e da sociologia, será fundamentado sobre uma vasta bipartição entre dois Regimes do simbolismo, um diurno e outro noturno, e sobre a tripartição reflexológica." ⁸⁷ Durand observa com isso que sua classificação das imagens será orientada tanto pela classificação tripartite das estruturas reflexas quanto pela estrutura mais geral - por ser uma tentativa de coordenação de todos os outros níveis - dos Regimes Diurno e Noturno.

⁸⁷ DURAND. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário...*, p. 57-58

Além disso, pode-se observar que a classificação bipartida dos Regimes é orientada sobretudo pela presença das três estruturas reflexas que apresentam também possibilidade de serem vistas como uma estrutura bipartida:

Optamos por uma bipartição dessa classificação empírica das convergências arquetípicas por duas razões: primeiro porque, como acabamos de indicar, esse duplo plano ao mesmo tempo bipartido e tripartido não é contraditório e dá admiravelmente conta das diferentes motivações antropológicas a que chegaram investigadores tão afastados uns dos outros como Dumézil, Leroi-Gourhan, Piganiol, Eliade, Krappe ou os reflexólogos e psicanalistas. Em seguida porque a tripartição das dominantes reflexas é funcionalmente reduzida pela psicanálise clássica a uma bipartição. Com efeito, a libido na sua evolução genética valoriza e liga afetivamente, de modo sucessivo mas contínuo, as pulsões digestivas e sexuais. Portanto, pode-se admitir, pelo menos metodologicamente, que existe um parentesco, senão uma filiação, entre dominante digestiva e dominante sexual.⁸⁸

Embora Durand considere a bipartição das estruturas reflexas acaba adotando uma classificação tripartida para elas. Contudo, algumas marcas da visão bipartida destas estruturas acabam sendo adotadas e assumindo importância para a divisão dos dois amplos Regimes. Quando se observa o quadro proposto por Durand percebe-se que o parentesco das dominantes digestiva e sexual acaba colocando-as sob a organização do Regime Noturno, enquanto à dominante postural cabe o posicionamento junto ao Regime Diurno:

Ora, é tradição no Ocidente - e veremos que essa tradição repousa nos próprios dados da arquetipologia - dar aos 'prazeres do ventre' uma conotação mais ou menos tenebrosa ou, pelo

⁸⁸ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 58

menos, noturna. Por consequência, propomos que se oponha este Regime Noturno do simbolismo ao Regime Diurno estruturado pela dominante postural com as suas implicações manuais e visuais, e talvez também com as suas implicações adlerianas de agressividade.⁸⁹

No livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Durand agrupa as imagens de acordo com a ligação destas imagens com um dos dois Regimes. Portanto, a caracterização dos Regimes se torna fundamental, pois acaba determinando a presença das constelações de imagens que a eles se ligam. Observada esta condição, é preciso que se pense agora na literatura de Noll que, como se verá, apresenta imagens ligadas ao Regime Diurno e imagens ligadas ao Regime Noturno. Contudo, é possível observar, ao longo da ficção de Noll, uma presença dominante do Regime Diurno. É preciso que se destaque então algumas das características deste Regime.

O que primeiro caracteriza o Regime Diurno é o fato de ser um regime polêmico, pois a figura que o representa é a antítese. Há no Regime Diurno uma obsessão pela separação e pela distinção. Durand observa que é essa obsessão que marca um tipo de pensamento filosófico a que se pode chamar de racionalismo espiritualista, cujo grande representante no Ocidente é o dualismo platônico. As raízes deste pensamento remontam à figura de Parmenides, 'ponto de partida de toda a dialética grega'. Porém, é com a filosofia de Platão e mais tarde com Descartes, que o Regime Diurno terá a oportunidade de se fixar. Durand observa que o estatismo da transcendência oposto ao devir temporal e o maniqueísmo inato do dia e da noite, da luz e da sombra são as principais antíteses deste regime de

⁸⁹ Idem p. 58

representação. Nesta dialética estabelecida pelas duas extremidades do Regime o arquétipo central é o da barreira que separa trevas da luz.

Tudo isto interessa, até aqui, porque é a partir desta dicotomia centrada na antítese trevas e luz que Durand irá apontar um incontestável parentesco entre o Regime Diurno da imagem e as representações dos esquizofrênicos. Contudo, Durand avisa desde o início de sua proposição que não se trata de, através de seu método, apontar o perfil ou o tipo de personalidade esquizóide ou esquizofrênica. O que interessa para Durand é evidenciar as estruturas esquizomorfos de representação, que como já se viu habitam o Regime Diurno de imagem. Com isso, em nenhum momento Durand vai sobrepor o interesse pela descrição patológica ao interesse do campo do imaginário e as estruturas que o compõem. A patologia só irá compor o quadro de observações de Durand quando suas características se apresentam ou influenciam o campo das imagens.

Durand, apoiado nas pesquisas elaboradas pela Dr^a Minkowski, observa a importância de um traço patológico da esquizofrenia e a sua presença no Regime Diurno. Este traço é a obsessão do esquizofrênico pelo racional:

Podemos, com efeito, reconhecer nesta descrição os traços mais típicos do Regime Diurno da imagem. 'O racional', escreve Minkowski, 'compraz-se no abstrato, no imóvel, no sólido e no rígido; o movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio, tal como o mundo abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos com os seus contornos nítidos, ocupam na visão do mundo um lugar privilegiado. Assim chega à precisão da forma (...)'⁹⁰

⁹⁰ Idem p. 185

Durand vai assinalar que a primeira estrutura esquizomórfica que a atitude radical da patologia vai mostrar é a acentuação do que ele chama de recuo em relação ao dado que provoca a atitude reflexiva normal. Não se pode esquecer que a atitude reflexiva a que se refere é a dominante postural, os derivados manuais e os adjuvantes das sensações à distância (vista e audiofonação). Para observar isto basta conferir o quadro de imagens e observar a dominante que caracteriza a estrutura esquizomorfa. Mas, o que interessa é o que Durand destaca a seguir, como o resultado deste recuo: "Esse recuo torna-se então 'perda de contato com a realidade', 'déficit pragmático', 'perda da função do real', 'autismo'".⁹¹ Autismo explicitado por Durand que deve ser tomado como separação da realidade, um distanciamento ou *recuo* que se coloca entre o doente e o mundo. A partir daí cria-se a atitude de representação chamada por Durand de visão monárquica em que o doente, afastado completamente do mundo, passa a olhar para esse mundo com o que Durand chama de olhar de cima - uma espécie de olhar aristocrático - que olha os outros a debaterem-se, de maneira fria.

O Regime Diurno é determinante na narrativa de Noll. Os narradores de seus romances, mergulhados no imaginário, vivem a imposição deste regime maniqueísta. Em *O quieto Animal da esquina* pode-se encontrar um exemplo claro desta presença. Há um trecho do romance em que o narrador encontra uma menina, moradora de seu prédio. Em dois curtos parágrafos narra, o estupro praticado por ele contra a menina. O que chama a atenção nestes dois parágrafos é a falta de qualquer tipo de emoção por parte do narrador e autor do estupro. A narrativa, a

⁹¹ Idem p.185

partir daí, se torna puramente descritiva e só revela que realmente ocorreu algum fato violento quando o narrador é preso pelo crime:

Mas num segundo momento, quando ela recomeçava a cantar vi que não, que não seria mau dar um tempo por ali, não fazia frio, fiquei ali vagando pelas ruínas, ela a cantar uma música até legal, a noite era clara, e aquelas ruínas que eu agora via serem amareladas sob a lua.

De repente me dei conta de que eu estava tão perto da guria cantando que quase podia sentir o hálito dela, eu não dizia nada, ela parou de cantar, notei que havia um paredão cheio de pontas a nos tapar do prédio, fulminei um beijo, ela caiu comigo na terra úmida, a minha língua entrava por um rumor surdo na boca da guria, na certa um grito se eu retirasse a minha boca - e agora já era tarde demais, eu precisava sufocar aquele grito, quando o meu pau entrou gozei, e o rumor surdo, o grito que eu sufocava esmagando a minha boca contra a dela cessou, e eu me levantei.⁹²

Neste trecho pode-se constatar tudo o que se falou até aqui do Regime que privilegia as estruturas esquizomorfos. O narrador, neste momento, está mais pensando do que sentindo, aliás é muito frágil a tensão transmitida pela narrativa, em se tratando de uma atitude violenta. Além disso, o pensamento do narrador está concentrado nos elementos visuais e sonoros da cena, não por acaso a preocupação com o 'rumor surdo' que sai da boca da menina. O barulho parece ser o único elemento a incomodar o narrador. Pode-se encontrar inúmeros exemplos como este nas narrativas de Noll. Em vários momentos os personagens parecem estar apenas sob o domínio do que seus olhos podem ver ou imaginar, renegando qualquer tipo de emoção e evidenciando uma narrativa preocupada com a descrição dos objetos vistos, despojada de sentimentos:

⁹² NOLL. *O Quietos Animal da Esquina*, p. 449

Sentado à mesa do meu quarto procurava diariamente preencher as folhas da gaveta, ia escrevendo os meus versos olhando pela janela os eucaliptos, e enquanto escrevia, a imagem dos eucaliptos saía de si e ocupava todo o terreno dos meus olhos como algo que eu não pudesse mais distinguir, isso até eu voltar de um golpe às coisas que me cercavam dentro do casarão...⁹³

Fica clara a dificuldade do narrador em se desvincular da fantasia que dele se apossa, principalmente através do olhar, a todo momento. Durand, ao caracterizar o autismo produzido pelo Regime Diurno, usa um exemplo que se conjuga bem com as invasões de fantasia que caracterizam os narradores de Noll. Diz o antropólogo francês que com a visão monárquica o doente pode querer situar os pontos cardeais de acordo com suas preferências pessoais, localizando, por exemplo, o norte diante de si. Da mesma maneira, um doente que urina pode confundir o ato com a chuva e criar toda uma fantasia na qual rega o mundo. Quantos exemplos como este não podem ser colhidos nas obras de Noll? Sinal de que o Regime Diurno opera com grande intensidade em seus narradores.

O excesso racionalista da supremacia do pensamento sobre qualquer tipo de sentimento é angustiante, porém, inevitável para os narradores de Noll, assolados pelo Regime Diurno:

(...) Eu pensava demais, e sentia o meu pensamento pantanoso, como se lentamente me tragasse.

Antes que eu acabe dentro do meu pensamento, pensei, e mais uma vez eu estava interminavelmente pensando: antes que eu me acabe dentro do meu pensamento, eu ainda teria ali, naquele apartamento da Auxiliadora, uma boa chance: (...) ⁹⁴

⁹³ Idem p. 459

⁹⁴ NOLL. *Rastros do Verão*, p. 364

A segunda estrutura esquizomórfica que Durand destaca liga-se à faculdade de abstração da primeira. Esta estrutura, chamada *Spaltung*, se caracteriza como o prolongamento lógico da atitude autista e reside no comportamento representativo de 'separar'. Os objetos, os sons e os seres que passam a habitar o processo autista são percebidos de maneira fragmentária. Durand observa que é muito comum constarem nas descrições ligadas ao Regime Diurno termos como: cortado, partido, separado, dividido em dois, fragmentado, com falhas, despedaçado, roído, dissolvido. Ao observar uma pessoa, por exemplo, o sujeito passa a ver apenas parte de seu corpo como a cabeça, os braços, etc. *Hotel Atlântico* está repleto de exemplos deste tipo, pois neste romance é o próprio corpo do protagonista que aos poucos se fragmenta e despedaça. O mais importante neste processo é o que Durand destaca em seguida:

Os objetos, os sons e os seres 'dividem-se', estão 'separados'. Daí o aspecto artificial que assumem os objetos naturais privados de sua finalidade mundana.(...) A visão esquizomorfa do universo conduz não só à fantasia do animal máquina, como também à fantasia do cosmos mecanizado. Há uma fúria de análise que se apropria da representação do esquizofrênico: as faces são 'cortadas como cartão', cada parte do rosto é percebida como estando separada, independente das outras. O doente repete incansavelmente 'tudo está separado...solto, elétrico, mineral'. Por fim, a *Spaltung* materializa-se ela própria aos olhos da imaginação e torna-se o 'muro de bronze', 'o muro de gelo' que separa o doente de 'tudo e de todos' e as suas representações umas das outras.⁹⁵

⁹⁵ DURAND. *As estruturas Antropológicas do Imaginário...*, p. 186

Em *A Céu Aberto* um dos elementos que logo chama a atenção é o fato de que as personagens mais parecem maquetes ou robôs. O narrador não consegue se concentrar em cada uma delas por muito tempo e assim cada uma vai aparecendo e desaparecendo, características físicas de um personagem são herdadas pelo próximo sem que o narrador consiga precisar a quem realmente pertencem:

Quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher. Precisurei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. Cheguei perto e vi que o leite vinha subindo. Virei o botão do fogão, o leite estancou. Perguntei cheirando-lhe o pescoço levemente perfumado se ela andava distraída. Ela suspirou e fingiu que voltava a si. Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo que percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem,(...)⁹⁶

Tudo, portanto, se encontra solto, separado, até mesmo os corpos dos personagens que vão se moldando, se mesclando e sendo utilizados de acordo com as necessidades maniqueístas do narrador.

A terceira estrutura esquizomorfa que Durand destaca é o que ele chama de geometrismo mórbido e que, no caso da literatura de Noll, também assume grande importância. O geometrismo mórbido significa uma obsessão pela simetria das coisas. Dá-se, neste caso, um valor extremo ao espaço e à localização geométrica resultando na freqüente gigantização dos objetos. Durand, citando as observações

⁹⁶ NOLL. *A Céu Aberto*, p. 622

da Dr^a Séchehaye, aponta para uma consequência importante da gigantização: "Séchehaye dá como explicação dessa geometrização e dessa gigantização o fato de o doente não situar os objetos nas suas relações interindividuais, e, por isso, cada objeto isolado pela *Spaltung* é percebido como um todo dividido, maior que o natural."⁹⁷ Em Noll esta estrutura fica bem clara, pois faz parte da visão de seu narrador. Em toda a obra de Noll os seus narradores se apóiam obsessivamente no olhar em função principalmente desta característica do Regime Diurno. Os narradores, enfrentando a limitação imposta pelo isolamento da *Spaltung*, a todo momento precisam mover seus olhares para aí então se concentrarem na descrição de cada objeto, movimento ou ser que compõem o espaço abarcado em cada quadro imobilizado pelo olhar. Descrito os movimentos e objetos, que crescem, pois requisitam toda a atenção do narrador para a descrição - os sentimentos e as sensações estão abafadas pelo pensamento geometrizar - só então a narrativa prossegue apoiada no quadro seguinte. Observe-se o exemplo de *Rastros do Verão*:

Baixei os olhos, olhei meu copo: um resto de chope sem sombra de espuma. Quando voltei a olhar o garoto ele estava com o braço erguido chamando pelo garçom. Vieram mais dois chopes. O garçom abriu a vidraça ao nosso lado. Perguntei o que ele faria se o seu pai aparecesse. Ele olhou pela janela em direção ao Mercado, e disse que qualquer um poderia aparecer e declarar ser seu pai que ele não teria como acreditar ou não - a única imagem que tinha dele era a de um homem sem face. Novamente baixei os olhos. E virei o braço como quem consulta o relógio no pulso. Mas o meu pulso estava nu. Então cocei a região do pulso, e me senti covarde.⁹⁸

⁹⁷ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 187

⁹⁸ NOLL. *Rastros do Verão*, p. 329

Fica fácil de observar o número de vezes que o narrador se apóia no olhar para dar sequência à narrativa. Mas fica claro também que a obsessão geometrizarante do narrador de Noll não é alguma coisa assimilada pacificamente. Em *A Céu Aberto*, por exemplo, a perturbação causada por este tipo de olhar se revela:

Eu me acostumara a ser um homem cheio de desejos furtivos e tudo em volta de mim parecia de um ímpeto nunca ter estado tão exposto, pesado, como se esse mundo de fora tivesse vivido até ali amontoando massas, volumes, formas monumentais feito as daquele navio, embora tudo nele viesse se deteriorando a olhos vistos, o próprio cinquentão desdentado estava ruindo desavergonhadamente diante de mim: os músculos quase pendurados no corpo, (...) ⁹⁹

Percebe-se que não há uma aceitação completa, por parte do narrador, da própria maneira de ver o mundo e esta é uma causa de angústia. A fragmentação do olhar se reforça na visão geometrizarante que contempla, apesar de cansada, formas e volumes e vê em tudo a deterioração. Aliás, tanto para os esquizofrênicos quanto para as estruturas esquizomorfos olhar e angústia são indissociáveis e o que foi apontado até aqui relativo ao olhar em Noll pode ser resumido por Durand:

Muitas vezes, a esquizofrenia assemelha-se, nas suas alucinações, a uma imaginação da transcendência caricaturada. Os doentes têm a sensação de que um objeto do campo perceptivo aumenta desmedidamente. Têm consciência de que 'alguma coisa aumenta', seja um objeto, uma personagem ou um local. Há neles um exagero hiperbólico das imagens, uma obsessão do aumento do volume que provoca crises de angústia.(...)O esquizofrênico está angustiado porque se sente alienado por essa potência gigantesca que transmuta todas as suas percepções. ¹⁰⁰

⁹⁹ NOLL. *A Céu Aberto*, p.666

¹⁰⁰ DURAND. *As Estruturas Antropológicas ...*, p. 136

Como consequência ainda do geometrismo mórbido Durand destaca o apagamento da noção do tempo e das expressões lingüísticas que o significam em proveito de um presente espacializado. Esta característica deve ser destacada, pois confirma as especulações de Bachelard sobre o tempo no imaginário e que foi trabalhada no capítulo 4. O espaço, na visão esquizofrênica acaba ganhando a primazia sobre o tempo. Expressões lingüísticas como certas preposições de significação cronológica - logo que, quando, etc. - são 'substituídas por termos de matiz topográfico como *onde*'. O olhar, em Noll, então aparece como grande fator de contribuição para o preenchimento dos espaços e, como já se viu, como elemento que impulsiona o prosseguimento das narrativas, através da observação em quadros que dão a seqüência das histórias. Vale lembrar que em *Rastros do Verão* o narrador percebe que seu braço não carrega relógio, está nu. Ainda em *Rastros de Verão* o narrador irá dizer: "Secando as mãos no papel tive um impulso de olhar em volta à procura de um relógio. Aí me veio um suspiro, como se eu dissesse: para quê?..."¹⁰¹. Contrariamente, com relação ao espaço o narrador se mostra bem mais interessado: "Enquanto ele tomava banho eu começava a me vestir e ia contando alto quantos nomes de portos eu lembrava. Não surgiram muitos, e falei que às vezes eu pensava dedicar o resto da minha vida ao estudo da geografia. Para mim poucos prazeres se igualavam ao de abrir um mapa e de estudá-lo com empenho quase religioso:(...)"¹⁰² Por fim, depois de explicitar a importância da presença do Regime Diurno na literatura de Noll, para completar a compreensão deste regime é necessário que se observe o seu sentido:

¹⁰¹ NOLL. *Rastros do Verão*, p. 326

¹⁰² Idem p.338-339

Pode-se mesmo dizer que todo sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento contra as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal. Ora, o esquizofrênico assume, exagerando-a, essa atitude conflitual entre ele mesmo e o mundo. Naturalmente predisposto para a lógica, leve em todas as circunstâncias a antítese eu-mundo às últimas consequências e, por isso, vive uma atmosfera de conflito constante com o ambiente.¹⁰³

Viu-se até o momento que toda a literatura de Noll é afetada pelo Regime Diurno da imagem, contudo, como o próprio Durand indica, não se pode viver sob o domínio total deste regime. A imaginação estará sempre à procura de um equilíbrio e para isso direciona-se constantemente para o *Regime Noturno* da imagem: "É que a representação que se confina exclusivamente no Regime Diurno das imagens desemboca ou numa vacuidade absoluta, uma total catarofilia de tipo nirvânico, ou numa tensão polêmica e numa constante vigilância de si fatigante para a imaginação. A representação não pode, sob pena de alienação, permanecer constantemente com as armas prontas em estado de vigilância."¹⁰⁴

Até o momento procurou-se explicitar a presença do Regime Diurno em toda a obra de Noll, mas a partir de agora é necessário que se faça uma diferenciação. Viu-se que o Regime Diurno se espalha por todos os romances de Noll, contudo, é preciso que se diga, nem sempre de maneira igual. Esta desigualdade se deve ao fato de que nem todos os narradores se submetem da mesma maneira ao controle do Regime Diurno. Nos romances *Bandoleiros*, *Rastros do Verão*, *Hotel Atlântico* e

¹⁰³ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 188

¹⁰⁴ Idem p. 193

O *Quieto Animal da Esquina* parece haver um domínio quase que exclusivo do Regime Diurno, todas as características explicitadas até aqui agem com poucos atenuantes. Com isso, tais narrativas parecem estar realmente direcionadas aos poderes da alienação. É no vácuo criado pela imaginação fatigada, saturada pelo Regime Diurno, que a posição crítica de Noll se sustenta nestes romances. Não por acaso grande parte dos estudos da obra de Noll exploram esta parte de sua obra, direcionada a especular a relação homem-mundo assimilada por uma consciência alienada. Entram aí, portanto, as relações deste homem alienado com formas externas e artificiais de imagem como o cinema, os mass-media, etc. As consequências destas relações estão muito bem observadas em trabalhos importantes como os de Flora Süssekind ou de César Guimarães.

Contudo, há um outro direcionamento na obra de Noll e que envolve também a presença dos Regimes. Este outro direcionamento se dá nos romances *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*. Nos dois romances a presença do Regime Diurno, como já se viu, existe e age de seu modo imperativo. O diferencial nestes dois casos é que os poderes do Regime Noturno da imagem também se fazem presentes com grande força. A luz e a extrema claridade, sem dúvida, são marcas do Regime Diurno e, como foi visto anteriormente, as marcas deste Regime se caracterizam pelo seu poder de imposição. Na obra de Noll, na maioria de seus romances, a luz tem grande presença e encontra pouca resistência. Em *Bandoleiros*, por exemplo, o último romance escrito pelo protagonista e narrador chama-se Sol Macabro, indicativo da presença de uma claridade incômoda. Porém, este é apenas o título do romance escrito pelo narrador, o que ainda não indica a incidência da luz incômoda sobre a vida do autor de Sol Macabro. Contudo, ao longo de *Bandoleiros* percebe-se

que a figura do Sol, a excessiva claridade e a obsessão de um pensamento claro e geométrico são igualmente macabras também para o seu narrador: "Por enquanto uma certa vertigem me permitia ver com mais *clareza*: o poste ainda *iluminado*, o Gordini abandonado há muito, a pedra solta do calçamento.(...) O *día* se me mostrava em seus ignorados elementos, eu iria andar."¹⁰⁵ Neste trecho inicial do romance a companhia da claridade já se faz presente e com ela também a obsessão do pensamento geométrico. O sol persegue o narrador por todos os lugares de sua caminhada e o narrador, por sua vez, percebe e incomoda-se com esta presença: "Estranho que sob aquele sol me viesse à memória a rua mais sombria. Considerei se não estava com problema de pele, uma doença que me isolasse dos raios solares."¹⁰⁶ Aqui fica evidente o desconforto que a incidência da claridade provoca no narrador que, procurando fugir deste desconforto, empreende uma busca constante em direção à sombra: "Mas mesmo tendo na memória a rua mais sombria, verifiquei que o sol banhava tudo. Apenas um filete de sombra no canto da calçada à esquerda. Atravessei a rua e fui rente à parede da calçada à esquerda. Enfiei as mãos no bolso e pensei que bom escandinavo eu poderia ter sido. Viver no disfarce das sombras, sem o perigo de encontrar pequenos poetas."¹⁰⁷. Vê-se, portanto, o esforço do narrador em escapar da presença do sol, da claridade e de toda a angústia que os acompanha. Porém, deve-se levar em consideração que tudo está banhado pelo sol, restando ao narrador apenas um filete de sombra que lhe serve de refúgio e com isso a possibilidade de escapar ao sol e à claridade torna-se absolutamente limitada, há apenas um esboço de reação ao poder impositivo da

¹⁰⁵ NOLL. *Bandoleiros*, p. 104

¹⁰⁶ Idem p.219

¹⁰⁷ Idem p. 219

claridade, "Sim, estou cego pelo sol" irá declarar o narrador de *Bandoleiros*. Nos outros romances de Noll a mesma presença angustiante da luz se fará presente, contudo é em *A Céu Aberto* que a narrativa encontra uma resistência maior que a esboçada pelos narradores de *Bandoleiros*, *Rastros do Verão*, *Hotel Atlântico* e *O quieto Animal da Esquina*. Em *A Céu Aberto* não há apenas um refugiar-se momentaneamente à sombra, existe, isto sim, uma vivência do narrador sob a vigilância da noite.

Quando se pensa na literatura de Noll não se pode deixar de notar que em todos os seus romances o narrador anda sem um rumo definitivo e dificilmente encontra um lugar que lhe sirva de abrigo por mais de alguns instantes. Contudo, em *A Céu Aberto*, ainda que seja verdadeiro este mesmo procedimento para boa parte do romance, o narrador encontra um local de acolhimento que ele adota por uma parte considerável do romance. O local é um paiol e nele o narrador exerce a função de vigia noturno. A partir daí já se estabelece uma boa diferenciação, pois em *A Céu Aberto* o narrador não apenas se refugia nas sombras mas efetivamente enraíza sua vivência sob a marca da noite. A primeira grande diferença que se pode notar entre o aspecto solar da maioria dos romances de Noll e esta parte significativa de *A Céu Aberto* é que o narrador, em sua vivência noturna, não carrega a angústia que tão bem se caracteriza diante do sol. Ao contrário, a noite traz ao narrador um aspecto de apaziguamento, calma e tranquilidade: "Tudo se embaçava em volta de mim. Acho que já disse, andava na época meio cansado por causa do trabalho de vigia noturno, nunca dormia horas suficientes, me sentia remando contra a corrente entre o meu despertar e a hora de chegar no paiol, quando aí sim, aí ficava numa

calmaria espantosa, tudo parecia parar um pouco para ficar comigo (...)."¹⁰⁸ Fica evidente, portanto, a diferença que a presença da noite traz ao narrador, comparada à presença maciça do sol nos demais romances. Há um outro trecho em que o próprio narrador deixa clara esta diferença: "Por alguns dias pensei em adoecer, cair de cama; a parte do tempo que permanecia de pé me exauria, só a noite no trabalho do paiol me importava. Mas se durante todo o período do sol eu caísse de cama, à noite alguém tentaria impedir que eu fosse para o serviço pensando em cuidar da minha saúde, e isso seria um horror, deixar de ir ao paiol à noite..."¹⁰⁹ Observada então a importância da noite é preciso que se evidencie alguns dos conteúdos antropológicos que ela carrega.

É necessário que se observe que a figura da noite indica também a presença do Regime Noturno da imagem. Diferente do sentido do Regime Diurno que se caracteriza como uma antítese a Cronos, o tempo mortal, e que por isso tem como tarefa exorcizar os seus símbolos mortíferos mediante a transmutação destes símbolos em símbolos benéficos, o Regime Noturno não se caracteriza como o regime heróico que pretende se contrapor às ações do tempo mortal. Caracteriza-se isso sim, como um regime de pleno eufemismo. Diante das faces assustadoras do tempo, o Regime Noturno se caracteriza pelo desenvolvimento em direção à eufemização dos 'terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnavais'. E, como nota o próprio Durand, fundamental na eufemização provocada pelo Regime Noturno é a presença de Eros, que vem se conjugar com Tânatos e Cronos para possibilitar uma via diferente daquela que se opõe direta e violentamente a

¹⁰⁸ NOLL. *A Céu Aberto*, p. 641

¹⁰⁹ Idem p.642

Cronos. É através da presença de Eros que ocorre a possibilidade de valorização negativa das imagens noturnas:

A ambivalência Eros-Cronos-Tanatos, da pulsão e do destino mortal, marca o próprio limite a partir do qual os grandes temas da simbólica que acabamos de estudar só podem inverter o seu valor. Se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a faca ameaçadora do tempo. Ao lado do processo metafísico que, pelos símbolos antitéticos, pela fuga ou pelo gládio, combate os monstros hiperbólicos engendrados pela angústia temporal, ao lado de uma atitude diairética, de uma ascese transcendente, a duplicidade, ao permitir a eufemização da própria morte, abre ao imaginário e às condutas que ele motiva uma via completamente diferente.¹¹⁰

Durand ressalta que neste processo de eufemização não se deve desconsiderar a natureza ambígua da libido, representada por Eros, e que se revela na própria etimologia da palavra: em sânscrito significava 'experimentar um violento desejo'. Obviamente o latim acaba enfraquecendo e racionalizando o seu sentido. O duplo caráter da libido, portanto, acaba também explicando o comportamento de cada um dos Regimes. No primeiro deles Eros será subjugado e desvalorizado: "Os dois Regimes da imagem são, assim, os dois aspectos dos símbolos da libido. Por vezes, com efeito, o desejo de eternidade liga-se à agressividade, à negatividade, transferida e objetivada, do instinto de morte para combater o Eros noturno e feminóide, e até agora classificamos esses símbolos antitéticos, purificadores e militantes."¹¹¹ Este procedimento marca a presença do Regime Diurno, já a valorização do Eros noturno acontece somente no Regime Noturno: "Outras vezes

¹¹⁰ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 194

¹¹¹ *idem* p. 197

pelo contrário, a libido ligar-se-á às coisas agradáveis do tempo, invertendo como que do interior o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite, e é então que o aspecto feminino e materno da libido é valorizado, que os esquemas imaginários vão infletir para a regressão e a libido sob esse regime transfigurar-se-á num símbolo materno."¹¹² O Regime Noturno, portanto, estará sempre sob o signo da eufemização e da conversão. É necessário ainda que se diga que o processo de eufemização pode se acentuar e constituir o que Durand chama de antífrase, ou seja, uma inversão radical do sentido afetivo das imagens.

A noite, portanto, fazendo parte do segundo Regime, terá sua parcela de valorização. Volta-se, então, à literatura de Noll para buscar o que nos dizem as imagens que valorizam a noite. Durand observa que antes de tudo no Regime Noturno assiste-se a uma reviravolta nos valores tenebrosos atribuídos à noite pelo Regime Diurno. Durand nota que para a imaginação moderna a revalorização da noite deve-se aos pré-românticos, Goethe e Hölderlin são alguns nomes associados a essa revalorização. Até mesmo Victor Hugo, cuja literatura é bastante sensível aos valores antitéticos do Regime Diurno, se mostra receptivo a esta valorização. Mas é em Novalis que a noite tem suas imagens descritas com mais profundidade: "A noite opõe-se, primeiro, ao dia, que minimiza porque não passa do prólogo dela, depois a noite é valorizada, 'inefável e misteriosa', porque é fonte íntima de reminiscência. Porque Novalis percebeu bem, como os mais modernos psicanalistas, que a noite é símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas 'subir ao coração', semelhante às névoas da noite."¹¹³ Fica evidente, quando se pensa nos exemplos de *A Céu Aberto*, a presença da mesma postura de oposição entre noite e dia e

¹¹² Idem p. 197

¹¹³ Idem p. 220

com isso pode-se perceber uma espécie de raiz literária da qual a literatura de Noll parece fazer uso. Isto não quer dizer, entretanto, que a ficção de Noll seja por isso um neo-romântica, pois não se deve esquecer que o Romantismo foi um dos movimentos de maior força que serviu de resistência ao imaginário no século XIX. Desta maneira, a literatura que se propõe mergulhar no imaginário passa inevitavelmente a usufruir das imagens valorizadas, revalorizadas ou criadas por movimentos como o Romantismo, Simbolismo ou Surrealismo.

Outra característica que deve ser levantada a respeito da noite parte da observação de Durand que destaca o papel exorcizante da noite em relação ao tempo, dizendo que a noite não se subjugava às medidas de tempo e espaço, dado o seu importantíssimo caráter de acolhimento maternal, em que se revela a intimidade do ser. Daí a possibilidade do narrador de Noll não carregar a mesma angústia que predomina sobre o Regime Diurno, tanto pelo caráter maternal quanto pelo exorcismo da pressão do tempo que, como já se viu, é também grande causa de conflito e acaba caracterizando o próprio Regime Diurno que cria suas armas imperativas a fim de vencer Cronos:

Como Novalis o canta no último hino, a noite é o lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada(...) Vemos, assim, tanto nas culturas onde se desenvolve o culto dos mortos e cadáveres, como nos místicos e poetas, ser reabilitada a noite e toda a constelação nictomórfica. Enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna.¹¹⁴

¹¹⁴ Idem p. 220

Além do caráter maternal e de privilegiar o sono para seu desenvolvimento, a noite para Durand tem uma coloração própria que deve ser destacada. As cores no Regime Diurno se reduzem a raras brancuras azuladas e douradas, preferindo a clara distinção claro-escuro. Ao contrário, no Regime Noturno se apresenta uma variação de cores muito maior: "As fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas (teintures). A coloração, como Bachelard nota a propósito da alquimia, é uma qualidade íntima substancial."¹¹⁵ Em *A Céu Aberto* o narrador, mergulhado na intimidade que a noite lhe sugere, busca no sono revelar também a imagística colorida que, como se viu, está ligada aos poderes do Regime Noturno, além, é claro, da calma que a noite lhe proporciona:

- Às vezes me esqueço de tudo, fico igualzinho a uma pedra, quando nessas fases chega a manhã vou para casa mas esqueço até de dormir, fico assim por dias, sem resquício de sono; o que me faz lembrar às vezes as horas adormecidas é quando fecho os olhos por um tempo maior não para um cochilo mas para apreciar as manchas das cores mais diversas evoluírem na minha tela íntima, pois quando faço assim me vem a idéia vaga de uma coisa sim que chamamos de sono e então me deito, cerro mais os olhos, me encolho todo de lado e imagino que morrer deitado ruim não deve ser (...).¹¹⁶

Não fica difícil perceber que o narrador, mesmo não dormindo, precisa recorrer à lembrança do sono para revelar a tela íntima e colorida que nele se produz e, além disso, encolher-se de lado para excitar a lembrança do sono ressalta muito a característica maternal e acolhedora da noite. Faz muito sentido quando se ressalta o poder acolhedor da noite, pois não se deve esquecer que a atividade de vigia

¹¹⁵ Idem p. 221

¹¹⁶ NOLL. *A Céu Aberto*, p. 650

noturno só passa a ser exercida pelo narrador após sua deserção de um acampamento militar, local que privilegia a virilidade e o poder masculino. O encontro com a noite, para o narrador de *A Céu Aberto* é o encontro com o poder feminino e somente neste encontro é que a figura do próprio céu passa a ser valorizada como símbolo de liberdade. Desta forma identifica-se o contraste entre o acolhimento feminino e o enclausuramento masculino simbolizado pela guerra. Ocorre, portanto, no encontro com a noite o que Durand aponta, observando a presença da coloração diferenciada da imaginação noturna, como a valorização positiva da mulher: "Mas não parece haver necessidade de fazer apelo a uma incidência biográfica, uma vez que a multicoloração está diretamente nas constelações noturnas ao engrama da feminilidade moderna, à valorização positiva da mulher, da natureza, do centro e da fecundidade."¹¹⁷. É por isso também que para o narrador a sua vivência sob a noite desperta uma suave sensação de estar imaginando um idílio: "Eu estava de novo diante daquela que fora a minha mulher. Se eu a amava ainda? Acho que sim, principalmente quando olhava sua orelha e me lembrava da primeira dentada que dera ali. As ondas que vinham dela para mim pareciam intactas. Fiquei com medo de estar imaginando um idílio por ter ficado muito só durante o tempo todo em que estivéramos separados."¹¹⁸ E, logo em seguida, o que se confirma é realmente a vivência de um idílio por parte do narrador, efeito puro da constelação noturna que, como já foi apontado, propicia a valorização da natureza e da fecundidade:

¹¹⁷ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 223

¹¹⁸ NOLL. *A Céu Aberto*, p. 650

Ela estava de novo no meu colo enquanto eu fazia a vigília sentado à entrada do paiol. Senti mais uma vez enrijecer o meu pau sob suas coxas, houve um relâmpago, uma trovoada, e pensei que antes que caísse o aguaceiro eu ia meter e foi o que se deu, abri a braguilha, arredei os fundilhos molhadinhos da calcinha dela, e a água começou a rolar torrencialmente sobre nós e senti que ela podia se liquefazer junto com tudo, e mais líquido expulsei de mim para suas entranhas e nós gritávamos juntos, num solavanco me saiu outra gozada surpreendente como se viesse do cérebro de tão espremida, e molhados entramos no paiol e nos deixamos aquecer pelo bafo de uma vaca inesperada que de repente começou a nos lambar lambar lambar(...) ¹¹⁹

É obvio que nesta cena idílica não há amor idealizado, ao contrário, há ênfase sobretudo no aspecto sexual definindo, portanto, uma presença maior do encontro com a fecundidade do que com a própria natureza. Se nos idílios dos poetas clássicos e até mesmo dos poetas românticos o aspecto sexual surgia apenas como sugestão e de maneira velada, neste trecho da obra de Noll inverte-se a proporção dando-se à fecundidade e ao sexo um plano maior que o dado à natureza. Mas mesmo assim há um aproveitamento do mesmo arquétipo tão explorado por Clássicos e Românticos, o arquétipo da noite, ou seja, Noll inverte a ênfase de alguns elementos da constelação noturna mas não se afasta do arquétipo. Isto só reforça a idéia de que a literatura de Noll investe profundamente no imaginário não escapando, portanto, de usar imagens já exploradas e com raízes profundas, provando que a literatura moderna não precisa prescindir destas imagens. Este é, sem dúvida, o principal diferencial dos romances *A Céu Aberto* e *A Fúria do Corpo*, pois neles a narrativa procura explorar mais profundamente os dois Regimes do imaginário. Deve-se lembrar que nos demais romances é o Regime Diurno que impera o que, como também já foi apontado, certamente tem como consequência a

¹¹⁹ Idem p. 650-651

alienação - neste caso então o cinema e outras fontes artificiais de imagem podem servir com alternativa a suprir uma consciência impedida de transitar normalmente entre os dois regimes. Já em *A Céu Aberto* e *A Fúria do Corpo* dá-se uma abertura maior ao Regime Noturno e que tem como consequência um aproveitamento maior dos arquétipos e imagens evidenciados sobretudo pela literatura, e principalmente pelos movimentos que modernamente mais investiram nas imagens: Romantismo, Simbolismo e Surrealismo.

Ainda sobre o idílio do narrador de *A Céu Aberto* é possível encontrar outros exemplos: "Comecei a acreditar nisso como algo a fazer: voltar a dividir com ela a mesma casa, a comida, o sono, o entardecer, o tédio. Dei mais uma gozada no interior de suas coxas e ali dentro do paiol um cavalo perdido relinchou a vaca mugiu o melro cantou e o quero-quero tossiu."¹²⁰ Além disso, ainda pensando na constelação que caracteriza a noite, não se pode deixar de observar a importância da água. No próprio fragmento destacado anteriormente, quando o narrador tem a mulher em seu colo, é apontada a presença da água através da aproximação de uma tempestade que finalmente se abate sobre os dois personagens, 'e a água começou a rolar torrencialmente sobre nós e senti que ela podia se liquefazer junto com tudo'. Ao se referir à água mais uma vez Durand se apóia em um dos movimentos importantes no que diz respeito à exploração do imaginário, desta vez o estudioso francês se refere ao Surrealismo:

Mas é nos surrealistas, esses românticos exacerbados, que o mundo da água é também, 'sob muitos pontos de vista, objetos de um esperança fundamental. Muito sutilmente, Alquié nota que

¹²⁰ Idem p. 651

esta água poética 'não está de maneira nenhuma ligada à purificação', está ligada sobretudo à fluidez do desejo, opõe ao mundo de uma matéria sólida, cujos objetos se podem construir como máquinas, um mundo parente da nossa infância onde não reinam as constrangedoras leis da razão.¹²¹

Observação fundamental de Durand, pois como se vê em Noll está bem caracterizada a presença do Regime Diurno com a representação de seu mundo de 'matéria sólida', e a água aparece como um lenitivo a este mundo. O poder lenitivo da água parece aumentar ainda mais quando acompanhada da figura da mulher, como se vê no trecho anteriormente destacado de *A Céu Aberto*, e mais uma vez é Durand, citando ainda Alquié, que destaca a presença da figura da mulher como potencializadora das qualidades da água:

O filósofo do surrealismo enumera as múltiplas metáforas aquáticas que povoam a obra de André Breton: fontes, barcas, rios, navios, chuvas, lágrimas, espelho da água, cascatas, toda a imagística das águas é reabilitada pelo poeta, submetida ao arquétipo supremo, ao símbolo da mulher. Porque a mulher 'toma na mesa dos valores surrealistas o lugar de Deus' e os textos onde se exprime essa adoração encantada são inumeráveis,...¹²²

Esta última observação de Durand explica também a presença da etérea figura de Afrodite que tão bem marca *A Fúria do Corpo*, sua volatilidade se dá justamente pela importância - toma o lugar de Deus - que assume a figura da mulher quando a obra literária representa um mergulho no imaginário. Mas o que não deve ser esquecido em relação à presença da água é a observação que Durand faz a seguir:

¹²¹ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 234

Se passarmos, para terminar, ao plano da psicopatologia, vemos que a constelação materna colorida e aquática, orientada pelo esquema da descida, desempenha o mesmo papel lenitivo que na poesia. O esquizofrênico obcecado pela iluminação entra no caminho da cura na altura em que se dá uma realização simbólica do retorno ao ventre materno, e a poesia da psicose encontra, então, a do romantismo novalisiano e do surrealismo numa visão onde se misturam inextricavelmente o ventre materno, a feminilidade, a água e as cores:(...)¹²³

É preciso que se destaque tal observação até mesmo para que se faça justiça com relação a outras obras de Noll. Até o momento destacou-se que *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* são os romances que recebem a maior presença dos poderes do Regime Noturno, contudo, apesar da fraca intensidade, as representações deste regime se fazem presentes nos demais romances, sobretudo no símbolo da água. A água acaba aparecendo em Noll como um verdadeiro poder de resistência às investidas do Regime Diurno. As estruturas esquizomorfos do Regime Diurno acabam se deparando com a constelação destacada por Durand - mesmo que muitas vezes incompleta - em que a água assume posição fundamental: "Entrei. Quando os meus pés sentiram a água fria, gelada, o velho galo cantou. Depois, o burburinho dos pássaros, a paralisia paulatina dos grilos, não não importa, pois é isto que eu quero contar: a água estava gelada e eu entrava cada vez mais."¹²⁴ Ou ainda em *Rastros do Verão*: "A água caía sobre o meu corpo mas eu não fazia nada com ela, apenas deixava que caísse(...)"¹²⁵ Portanto, a água acaba sendo um importante símbolo do Regime Noturno a estar presente em todos os romances de Noll.

¹²² Idem p. 234

¹²³ Idem p. 235

¹²⁴ NOLL. *O Quietos Animal da esquina*, p. 493

¹²⁵ NOLL. *Rastros do Verão*, p. 353

Em *A Fúria do Corpo* o Regime Noturno se fará presente com bastante intensidade, porém não mais através do arquétipo da noite mas sim através do arquétipo da queda, eufemizado no Regime Noturno pelo esquema da descida.

Como o próprio Durand observa, a queda é uma das grandes epifanias imaginárias da angústia humana e fica evidente que é no submundo, no lixo, nos lugares decadentes que o narrador de *A Fúria do Corpo* vai privilegiar em seu percurso na cidade do Rio de Janeiro. O Céu e o Sol, símbolos de ascensão, quase sempre estão alheios a toda agitação de uma cidade caracterizada como o próprio inferno: "(...) Eta esperança de que o mundo vire e torne seus viventes novamente felizes. Pensei debaixo do mar eta esperança, deslizei debaixo do mar todo esperançoso até reencontrar à tona a mesmice do mundo dos homens - enquanto o sol se mantinha alheio, apenas aquecendo a errância humana, fruta de fogo sempre madura acima da errância."¹²⁶ Este trecho exemplifica bem a posição do narrador diante do meio que o rodeia. A fruta de fogo, indiferente, indica, para o narrador, que do céu não se pode esperar auxílio ou respostas para a angústia humana. Toda a fé do narrador se concentra no seu trajeto decaído.

Neste sentido é revelador também o pequeno trecho em que o narrador rememora sua adolescência e a sua vivência por anos num internato. Nesta pequena passagem não é a fé direcionada a Deus e à morte, como se poderia pensar, que se destaca, mas sim a crescente paixão pela leitura e pela arte - "(...) Desde esses tempos começou a tomar contorno em mim um desejo: o de ser artista:(...)"¹²⁷ - e aos próprios poderes ligados ao homem e à vida que o

¹²⁶ NOLL. *A Fúria do Corpo*, p. 58

¹²⁷ Idem p. 152

conhecimento da arte acaba inspirando no menino. Neste mesmo trecho o menino deixará bem clara sua opção a favor da arte:

Quem fez a observação rápida mas um tanto maliciosa e provocativa de que todos nós ali contemplávamos boquiabertos a luz do fim das tarde fui eu, colegial que detestava a matemática e recitava poesias na frente da cruz. Interno, vivia sem saber ainda o que pouquinho mais tarde senti nas primeiras páginas de um livro, quando o autor fala da mão colorida de vermelho, azul e amarelo, e dos olhos como violetas encharcadas. Naquele tempo no entanto nada disso era tomado por mim como uma paisagem de nevrálgicos matizes conscientemente fruídos, não: era virgem de qualquer esteticismo, era, isso sim, dois olhos que iniciavam, lentamente, a destilar alguns suplícios sobre aquela vida colegial árida e repetitiva, suplícios que saíam a pousar provocadores sobre a pequena embora pesada realidade com a intenção compensatória de transformá-la numa matéria mais fina, incomensuravelmente mais suportável.¹²⁸

Vê-se, portanto, que o menino não vai buscar alento na religião e sim na arte, e um tipo de arte em que o imaginário também opera fortemente. Mais adiante o menino irá dizer: "(...)sou inteiro de voz, ó presenças inescrutáveis e arredias aos olhos sem lume, sou inteiro da vida."¹²⁹ Mas o grande indicador da presença do Regime Noturno nas memórias do narrador se dá mesmo através da simbologia da descida. Em certo momento, o menino, em sua descoberta da arte, cita a presença de dois livros: o primeiro, uma história romântica e previsível, lhe causa certo enfado, mas é o segundo que lhe despertará grande paixão. O início da história deste livro evidencia o tema da descida e elementos que a ela se ligam. A história inicia da seguinte maneira:

¹²⁸ Idem p. 152

¹²⁹ Idem p. 153

A mulher não desce à sepultura à toa: de negro quase aranha inexistente (tal a maciez sem par dos tecidos), ela desce à sepultura não por culpa sua mas porque um homem que a amou envelhece no ninho dos netos e conta para os rebentos atônitos a história da mulher que desce à sepultura quase aranha levada por asas de organza negra volatizando-se para o abismo e a mulher é como não existe mais por causa da imagem embalsamada pelo tempo e some nos desvãos da cova funda mais funda pelas trevas que a engolem.¹³⁰

Em primeiro lugar, deve-se observar que nesta história não há uma queda plenamente caracterizada mas há um processo extremamente importante para o imaginário, destacado por Durand: a eufemização da queda. O Regime Diurno se destaca por estabelecer antíteses como Céu e Inferno ou Cume e Abismo de uma maneira bastante radical, sem nenhuma possibilidade de aproximação de nenhuma das duas extremidades, sem nenhuma eufemização. A queda ligada ao Regime Diurno se caracteriza por ser uma queda bastante violenta, sem nenhum atenuante. Mas como vemos na história destacada em *A Fúria do Corpo*, há sem dúvida, um traço eufemizante: a queda já não é mais queda e sim descida. Segundo Durand, um traço diferenciador importante entre descida e queda é a lentidão com que a descida é caracterizada. Na história que encanta o narrador ainda menino de *A Fúria do Corpo*, a descida da mulher tem a ajuda de asas de organza negra que só vem reforçar a suavidade da descida à sepultura.

Outra característica importante que deve ser destacada com relação à descida e que de certa maneira resume uma marca fundamental do romance de Noll é o processo da dupla negação:

¹³⁰ Idem p. 153

É a uma transmutação direta dos valores da imaginação que a descida nos convida, e Harding cita os gnósticos para quem 'subir ou descer vem a dar no mesmo', associando a esta concepção da inversão a doutrina mística de Blake, para quem a descida é também um caminho para o absoluto. Paradoxalmente, desce-se para subir no tempo e reencontrar as quietudes pré-natais.¹³¹

Não é difícil observar esta atitude em todo o romance de Noll. Se o menino se sentirá atraído pela história da mulher que desce à sepultura é porque ele, no presente, faz o mesmo, sua trajetória é a da descida e da decadência. Contudo, esta inversão não descarta a busca de um caminho para o absoluto:

Brinco de carrossel, giro pela casa, ela me acompanha e vem girando também, atrás de mim, somos duas crianças enamoradas que acabaram de se conhecer, eu e Afordite giramos, giramos na mesma direção do mundo ou é contra a rotação da Terra?, não sabemos, apenas giramos com nosso orgulho infantil de fabricar o nosso próprio oásis, no nono andar de um prédio da Barata Ribeiro, duas crianças a girar eternamente,...¹³²

Durand observa ainda que dentro deste processo de inversão o eufemismo acaba tendendo para a antífrase onde o abismo transmutado em cavidade se torna uma finalidade e a queda tornada descida transforma-se em prazer: "o processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade."¹³³ Na atitude do narrador de *A Fúria do Corpo* reside esta intenção,

¹³¹ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p.203

¹³² NOLL. *A Fúria do Corpo*, p. 92

¹³³ DURAND. *As Estruturas Antropológicas ...*, p.203

por isso o aprofundamento no que há de repulsivo e degradante, que, porém, não consegue disfarçar o desejo de absoluto destacado por Durand. Veja-se este trecho do romance de Noll: "Os meus despojos portanto já não aguardam o que esperar: jazem no triunfo da derrota: em cada pedaço destruído do meu corpo eu permaneço em mim (em tudo), intacto."¹³⁴ É preciso que se destaque aí a expressão 'triunfo da derrota' que se aproxima muito do que Durand havia destacado do pensamento de William Blake para quem a descida é também um caminho para o absoluto.

Por fim, neste processo de inversão ao lado da descida figura a morte. Já na história da mulher que desce à sepultura evidencia-se o parentesco da morte. Durand irá dizer que o processo da dupla negação "constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário."¹³⁵ Quando se pensa, portanto, na obra de Noll, verifica-se que a morte acaba ganhando novo sentido, bastando lembrar as muitas vezes que a personagem Afrodite morre e a cada morte segue-se um renascimento. Em *A Fúria do Corpo* a morte nunca determina o fim, sempre um recomeço segue-se a ela, ou mesmo nela é que se encontra a vida para o narrador:

(...) E se morto reconheço a exatidão de tudo, não é preciso pranto para a desintegração da carne. Sou morto sim. Mas vivo ainda, como a fruta que se transforma num viveiro de bichinhos e vai expelindo aí o derradeiro furor da vida na sua carne mortuária.

É talvez nesse furor - quem sabe sou um bichinho de mim? - nesse furor que desperto e levanto colocando no terrível esforço todo o esmero, Lázaro caminho à cata de alguém que me confirme vivo caminho, (...).¹³⁶

¹³⁴ NOLL. *A Fúria do Corpo*, p. 149

¹³⁵ DURAND. *As Estruturas Antropológicas ...*, p.203-204

¹³⁶ NOLL. *A Fúria do Corpo*, p.149

Acredita-se que com estes exemplos se possa evidenciar a presença do Regime Noturno também em *A Fúria do Corpo*. Pela forte atuação do Regime Noturno em *A Céu Aberto* e *A Fúria do Corpo*, pode-se apontar uma certa diferenciação com relação ao resto da ficção de Noll, ainda que em toda a sua obra se destaque, como já foi visto, a presença imperativa do Regime Diurno de imagens. Durand nota que a atuação do Regime Noturno da imagem acaba por evidenciar uma estrutura que se aproxima muito da estrutura musical: "Enquanto o pensamento solar nomeia, a melodia noturna contenta-se com penetrar e dissolver."¹³⁷ O que Durand ressalta, portanto, é a evidente diferença do Regime Diurno com suas representações claras e bem definidas, sempre pronto a nomear todas as coisas e o Regime Noturno que tem em suas representações a mesma atmosfera de pura sugestão da música, em que a precisão do nomear se descarta totalmente. Aí reside a grande diferença que caracteriza os romances *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*. Durand observa que o estrutura do Regime Noturno, naturalmente impossibilitada de ser precisa e clara em suas definições, vai investir na repetição, redobramento, triplicação, ou quadruplicação de suas seqüências simbólicas, no intuito de tornar manifesta a estrutura das constelações e mitos:

Porque é esta forma redundante que é necessário compreender com a ajuda precisamente de uma estrutura ou de um grupo delas, e são as estruturas do Regime Noturno, com redobramento dos símbolos e a repetição das seqüências com fins ácrônicos, que dão conta da redundância mítica. Esta última é da mesma essência que a repetição rítmica da música (...).¹³⁸

¹³⁷ DURAND. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 224

O efeito deste procedimento, em Noll, é justamente a atmosfera de indeterminação que caracteriza esses dois romances. Em *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*, os elementos que compõem o campo de visão do narrador e que pertencem ao Regime Noturno - a lua, as cores, a noite, a água e a mulher - se repetem muitas vezes, ao menos na intenção de sugerir sensações e sentimentos, já que a capacidade de nomear não é característica do Regime Noturno.

Assim, como a análise do tempo baseada em Bachelard já havia observado, os dois romances de Noll apontam para uma direção diferente da alienação que tanto marca os narradores de seus demais romances. *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* com uma condescendência maior para com o Regime Noturno apontam na direção do futuro e da esperança, enquanto os demais romances preferem observar o impasse e o entrave na consciência dos narradores mergulhados no Regime Diurno. Pode-se confirmar a marca da esperança apontada em *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* observando o que Durand diz ainda sobre o Regime Noturno e o mito:

É por ser eterno recomeço de uma cosmogonia, e com isso remédio contra o tempo e contra a morte, é por conter em si 'um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito' que o mito contém essa estrutura sincrônica. Porque esta última é precisamente, com efeito, aquilo a que chamamos Regime Noturno da imagem [...] É que o sincronismo do mito não é apenas um simples refrão: ele é música mas à qual se acrescenta um sentido verbal, é no fundo encantação, assunção do vulgar sentido verbal pelo ritmo musical e, por ele, capacidade mágica de 'mudar' o mundo.¹³⁹

¹³⁸ idem p. 364

¹³⁹ idem p. 361

Com isto, encerra-se, portanto, este capítulo, que visou sobretudo revelar o conteúdo antropológico de algumas imagens que a obra de Noll oferece, procurando diferenciar os romances *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* dos demais romances do escritor gaúcho. Procuro-se, para isso, apoio na definição de Regimes de imagens e na análise dos conteúdos antropológicos de algumas das imagens proporcionadas pela ficção de Noll. Deve-se lembrar que a obra do escritor gaúcho permite ainda a análise de muitas outras imagens, que não puderam, entretanto, figurar nesta dissertação devido à limitação do presente trabalho. Porém, deve-se destacar ainda que o objetivo principal desta abordagem, foi sempre o de observar o modo de funcionamento do imaginário operando na ficção de Noll. Ao longo de todo o estudo procurou-se reforçar sempre que a presença do imaginário em Noll acaba sendo determinante em muitos aspectos de sua obra. Se esta dissertação serviu de algum modo para demonstrar uma pequena parcela desta importância pode-se considerá-la realizada em seu objetivo.

Conclusão

Desde o início esta dissertação procurou estabelecer a proposição de que a obra de Noll deve ser encarada como um mergulho no imaginário. Para tanto, recorreu-se principalmente aos métodos de análise de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, dois importantes pensadores que se dedicaram ao estudo do imaginário.

Através das pesquisas de Bachelard e Durand foi possível indicar a presença do imaginário influenciando elementos como a noção de tempo e espaço, memória e formação de imagens na ficção de Noll. Primeiramente, com Bachelard, pode-se apontar que os narradores dos romances de Noll estão mergulhados no imaginário, pois elementos determinantes como espaço e tempo na ficção do escritor gaúcho apresentam características que se confirmam como o espaço e o tempo do imaginário. Na definição de espaço e tempo defendida por Bachelard, o espaço passa a determinar e até mesmo subordinar o tempo. É necessário que se destaque esta relação, uma vez que povoa a consciência dos narradores de Noll e, além disso, acaba determinando a definição de memória, também presente na ficção do escritor gaúcho.

Deve-se, contudo, observar as limitações das propostas de Bachelard quando comparadas às observações de Gilbert Durand. Bachelard, baseado principalmente na noção de sobreconsciência de Jung, acaba concentrando o seu campo de ação na tentativa de definir o funcionamento do imaginário, principalmente no campo em que a sobreconsciência melhor atua, a que ele vai definir como devaneio, fazendo aí uma clara distinção do sonho. Com isso, o campo de análise da teoria de Bachelard dificilmente supera os limites da sobreconsciência. Mesmo assim, optou-se por

dedicar um capítulo em que as propostas de análise de Bachelard fossem aceitas de maneira integral, pois acreditou-se que embasada em suas propostas esta dissertação estaria no caminho certo para apontar o modo de funcionamento do imaginário na obra de Noll. Esta pareceu uma opção acertada, pois as conclusões resultantes da aplicação da teoria de Bachelard pareceram indicar caminhos convincentes na análise da obra de Noll.

Essa perspectiva de leitura poderia ter se estendido até o fim da dissertação, pois certamente outros elementos da obra do escritor gaúcho poderiam receber uma abordagem interessante. O uso, por exemplo, da definição de animus e anima desenvolvida por Jung e tão bem explorada por Bachelard no livro *A Poética do Devaneio*, poderia render uma boa análise do papel feminino nos romances de Noll. Contudo, preferiu-se dar espaço à teoria de Gilbert Durand, tanto pela amplitude de seu projeto teórico quanto pelo aproveitamento que faz do pensamento de Bachelard. Foi este último, o motivo encorajador na opção de ocupar um espaço da dissertação com projeto tão amplo.

Gilbert Durand aproveita algumas das lições de seu velho mestre, Bachelard, e descarta muitas outras, contudo, pelo recorte que se deu na análise da obra de Noll, observou-se que sua proposta teórica não entraria em choque com as conclusões alcançadas na análise que privilegia o material teórico de Bachelard. O mais importante é que Durand não desconsidera a proposta de Bachelard, que se concentra, baseada na definição de sobreconsciência, na linguagem poética e que se mostrou de vital importância para a análise da obra de Noll. A teoria do antropólogo francês se mostra tão abrangente que a linguagem poética acaba sendo considerada apenas um dos níveis de representação que envolvem o imaginário.

Mas talvez seja este o grande atrativo da teoria de Durand para uma dissertação que visa a análise literária, pois ao considerar os vários níveis de representação que envolvem o imaginário, o antropólogo se permite buscar, assim como o fez Bachelard, exemplos desta representação na arte e, principalmente, na literatura.

Com isso, tornou-se possível observar como a literatura de Noll dialoga intensamente com as imagens produzidas, valorizadas e transmitidas pela literatura, principalmente em *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*. Durand, usando a definição de 'bacia semântica', que se traduz, em linhas gerais, como uma espécie de repositório de imagens que acaba influenciando o imaginário de determinada época, aponta como o atual imaginário é ainda influenciado pelos símbolos surgidos a partir da metade do século passado:

Outro período 'contemporâneo' destas sensibilidades do imaginário, que vieram para contestar o iconoclasmo ocidental, é aquele que ainda irriga nossa bacia semântica moderna e formou-se dos escoamentos dos símbolos decadentes dos anos 1860 a 1914-1918. Sob o imaginário estável, corroborado pelos sucessos da Revolução Industrial e a partir de *Les Fleurs du Mal* e da pintura simbolista, assim como de seu contrário, o impressionismo naturalista, e em oposição ao humanismo romântico que se esgota na superfície plana do moralismo positivista ou socialista, escorre um novo imaginário pela esteira dos primeiros 're-mitologismos' de Freud, Wagner e Zola.¹⁴⁰

Com este apontamento de Durand percebe-se que toda literatura que investe no imaginário como a de Noll deve encontrar muitos símbolos e mitos provenientes dos tais símbolos decadentes. Quando se analisou, por exemplo, no último capítulo

¹⁴⁰ DURAND. *O Imaginário...*, p. 107

algumas imagens da ficção de Noll observaram-se algumas raízes das imagens ali presentes situadas a partir do Romantismo. Isto quer dizer que a obra de Noll não é indiferente a estas imagens. Mas também não se está afirmando aqui que o diálogo que se estabelece seja pura transposição dos símbolos e mitos do século XIX em diante, porém é preciso que se atente para esta característica para que se observe a valorização do imaginário em Noll.

Além disso, foi possível tanto com Bachelard como com Durand evidenciar o grande problema da obra de Noll: o tempo. Com Durand fica claro o desejo de transcendência que se evidencia nos romances de Noll. Aliás, Durand aponta a transcendência como uma das características maiores do imaginário. Mergulhar no imaginário é já uma demonstração de afrontar e vencer os poderes de Cronos. Vale lembrar que o enfrentamento, resultante do mergulho no imaginário, pode se dar de duas maneiras. A primeira, clara e direta, típica do Regime Diurno, caracterizada sempre através da antítese. Já a segunda, ao contrário, ligada ao Regime Noturno, evidencia o enfrentamento de forma mais suave, eufemizando os poderes de Cronos, ou ainda, aliando-se totalmente a eles. Com isso, fica mais fácil compreender a opção do mergulho imaginário que a ficção de Noll representa, pois é através do imaginário que os seus romances vislumbram saídas para um olhar que, como bem diz David Treece no prefácio às *Obras Completas* de Noll, 'constata a insuficiência diante do real'. A saída é, portanto, sempre uma esperança no devir. Por isto é que se destacou, até aqui, *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto*, pois são os dois romances que conseguem apontar da maneira mais equilibrada a tentativa de ultrapassar os entraves e a estagnação da realidade presente, que pode muito bem, no caso de Noll, ser entendida como o encontro definitivo com Cronos. A importância

de se ter observado a obra de Noll em seu conjunto reside justamente no fato de poder constatar a diferença entre *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* dos demais romances. Isto porque, se nestes dois romances Noll aponta a maneira mais equilibrada de combate ao esgotamento das possibilidades do real, nos demais romances o escritor aponta para os perigos de enfrentar os entraves do real de maneira única e direta, aliando-se exclusivamente aos poderes do Regime Diurno. O resultado, como se viu, é a alienação. A análise apoiada em Bachelard aponta a poesia que se define em *A Fúria do Corpo* e *A Céu Aberto* como um diferencial dos demais romances; já com Durand, observa-se que a música serve como o diferencial. Nos dois casos, em Bachelard e em Durand, contudo, o que se torna mais importante é que a linguagem sofre um acréscimo, seja da poesia ou da música. A linguagem, portanto, nos dois romances é a grande beneficiada. O mesmo não acontece com os demais romances, que se sustentam justamente explorando a precariedade da linguagem, evidenciando, portanto, outro direcionamento dado aos romances *Bandoleiros*, *Rastros do Verão*, *O quieto Animal da Esquina* e *Hotel Atlântico*.

Com isso, espera-se que algo tenha sido acrescentado à leitura sempre instigante e provocativa da obra de Noll. Quando se passa a considerar o imaginário e o seu funcionamento operando de maneira importante na ficção do escritor gaúcho, muitas das questões que antes pareciam apenas provocação acabam revelando muito mais que isso. Elementos como questionamento do tempo, valorização do espaço, desejo de transcendência, crítica severa às estruturas sociais presentes, acabam tomando novas proporções quando observadas considerando-se também a presença do imaginário. O objetivo desta dissertação, portanto, pode ser

considerado atingido se, de maneira modesta, tiver convencido que a análise da presença do imaginário e seu funcionamento é realmente importante para o enriquecimento da leitura da ficção do autor de *A Céu Aberto*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De João Gilberto Noll:

NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O cego e a dançarina*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

Sobre João Gilberto Noll:

AJZENBERG, Bernardo. Volume expõe decantação estilística de Noll. *Folha de São Paulo*, 13 dez. 1997. Ilustrada.

ANDRADE, Fábio de Souza. A ficção refém da alegoria. *Folha de S. Paulo*, 12 jan. 1997. Mais!

BAIRÃO, Reynaldo. Fantasmas deste mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 de abr. 1989.

CASTELLO, José. Os anos 80 deram romance? *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1988.

Idéias

_____. Esquinas do beco sem saída. *O Estado de São Paulo*, 26 out. 1991. Cultura

_____. Noll joga tudo na inspiração. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1988.

Cademo B.

COUTINHO, Edilberto. Caminhos de lirismo e violência. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set. 1989. Livros

GAMA, Rinaldo. Tão rápido quanto os últimos duelos. *Folha de São Paulo*, 14 jul. 1985. Ilustrada.

GONZALES, Maria. Caos Contido. *Isto é*, n.º. 1428, p. 76, 12 fev. 1997.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória - entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Edit. UFMG/ Poslit, 1997.

KAPLAN, Sheila. Bandoleiros, entre Boston e Porto Alegre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1985.

MAINARDI, Diogo. Palavras ao vento. *Veja*, p. 102-103, 29 jul. 1992

NETO, Miguel Sanches. Velhice e Apocalipse. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 25 jan. 98. Caderno G.

NOLL, João Gilberto. Sonhar é preciso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1988. Idéias. Entrevista

_____. Gosto das coisas que geram inquietude. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1997. Idéias, n. 570, p.6

_____. Meu tema é o homem avulso, diz Noll. *Folha de São Paulo*. 16 nov. 1991. Caderno Especial. Entrevista.

_____. Por mares de águas revoltas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 21 abr. 1997. Caderno G. Entrevista.

_____. Um dedinho de prosa para Noll e Sant'Anna. *O Estado de São Paulo*, 1 abr. 1989. Caderno 2. Entrevista.

_____. A literatura, às vezes, é uma voz embriagada que canta. Copo de Mar. Entrevista. Internet.

PESSOA, Isa. Para não morrer na praia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1989.

PIRES, Maria Isabel Edom. Roteiro de um narrador embriagado. In: _____. *Literatura Brasileira Contemporânea*. Boletim da Universidade de Brasília. ago.1997.

RESENDE, Beatriz. Seminário Internacional 'Città reali e città immaginarie del continente americano. Roma, mar. 1997.

SANTIAGO, Silviano. O evangelho segundo São João. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

TREECE, David. Prefácio de *Romances e contos reunidos* de João Gilberto Noll.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Textos de apoio teórico:

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O Direito de Sonhar*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1994.

P.126-131: A dialética dinâmica do devaneio mallarmeano.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997

_____. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad.

Renée Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Fiest. São

Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.

Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1990.